

الموسوعة الصغيرة

٣٤

# فن الترجمة

ترجمة د. حياة شراق



الموسوعة الصغيرة

- ٣٤ -

# فن الترجمة

تأليف

ك . سورينيان  
س . فلورين  
فل . روسيليس

ترجمة . د . حياة شرارة

منشورات وزارة الثقافة والفنون

الجمهورية العراقية

١٩٧٩



## تقديم

لقد غدت الحاجة الى الترجمة ، في عصرنا الراهن ، عصر الشعوب والثقافات ، في تصاعد مستمر يوماً بعد آخر . ذلك أنها احدى الوسائل التي لا غنى عنها . للتعارف والتقارب والتفاهم والتفاعل بين الشعوب وثقافتها .

ولترجمة الفنية ليست مجرد نقل افكار ، أو اعمال من لغة الى أخرى ، بل هي بالدرجة الاولى - عملية ابداعية - .

» فليس المترجم الجيد من يترجم من لغة لاخرى . بل من يمتلك مدى رجباً للعمل ، فهو يترجم تفكيراً لغوياً معيناً الى تفكير لغوي مغاير ، ومن مجموعة معقدة الى مجموعة

معقدة أخرى . ولا يقتصر على نقل المدلول الدقيق وانما النبذة والأيقاع والوتيرة والنغمة وبكلمة أخرى : اللون العاطفي الفردي المكثف للنتاج الفني فهو يترجم الأسلوب وروح النتاج الأدبي عبر الأدوات اللغوية .

والمقالات الثلاث التي نقدمها تؤكد على هذا المفهوم في نظرية الترجمة .

المقالة الأولى للكاتب الأرمني « سورينيان » وفيها يعرض لنا تجربته في ترجمة « الأخوة كارامازوف » من الروسية إلى الأرمنية . والمقالة فضلا عن أنها تدخل في باب نظرية الترجمة ، فإنها تنطوي على ملاحظات نقدية تتعلق بأسلوب دستوفسكي .

والمقالة الثانية للكاتب البلغاري فلورين ، يركز فيها على أهمية استخدام المترجم للمعاجم - على اختلاف أنواعها - مهما بلغ تمكن المترجم من اللغات التي يترجم منها وإليها . فمترجم الأدب الفني الذي يترجم بدون استخدام المعجم ، ليس مترجماً على العموم ! على رأيه .

أما المقالة الثالثة فهي للكاتب السوفيتي روسيلس وفيها عرض لكتاب يضم مجموعة مقالات تاريخية - نقدية ونظرية لمجموعة من

المترجمين البلغار - صدرت في صوفيا تحت عنوان  
« فن الترجمة » .

نتبين من خلال هذه المقالات ، مدى الأهمية  
التي توليها الشعوب للترجمة ، وأهميتها فسي  
تقارب وتفاعل الثقافات .

نأمل أن يجد فيها القارئ العربي الذي يقرأ  
« ترجمات » لا يفهم منها شيئاً . . جواباً لحيرته !  
وأن يجد فيها المترجم - أو مشروع المترجم - عوناً  
يدفعه الى بذل المزيد من الجهد لاستكمال أدواته ،  
قبل البدء بالترجمة .

**« التحرير »**

## « الأخوة كارامازوف »

بقلم ك . سورينيان

تحدثت مرة مع مارتيروس ساريان عن  
أحدى لوحاته ، وجرى الحديث في يرفان قبيل  
خمس أعوام . فأصغى الي بانتباه ثم عقب قائلا :

— كل فرد ينظر الى اللوحة من زاويته  
الخاصة . ان ما قلته هو الصدق عينه لأنك رأيت  
نفسك في هذه اللوحة . واذا لم ير الانسان نفسه  
في النتائج الفنية فانها لا تمثل أية قيمة عنده .

قبل عشرة أعوام خلت التقيت في موسكو  
بـوليم سارويان الكاتب الأمريكي المعروف ، وعلى  
الرغم من أنه يكتب باللغة الانكليزية فهو ما يزال  
ارمنيا أصيلا وتحدثنا باللغة الارمنية الغربية ، فانا  
انتمي أيضا الى الارمنية الغربية سلفا .



وقلت له لقد ترجمت قصتك « العربي  
المسكين » .

- وهل شعرت انك انت نفسك تكتب هذه  
القصة ؟

- طبعا لقد خامرني هذا الشعور .

- اذن انا واثق من انك ترجمتها ترجمة  
جيدة .

ساروي لكم ، بعد هاتين الحادثتين ، قصة  
ربما تبدو غريبة لحد ما . وعلى كل حال فهي  
لا تخلو من الغرابة بالنسبة لي بالذات ، لانها  
انتهت قبيل بضعة ايام . اجل لقد وصلت مرحلة  
النهاية ولكنها لا تزال قصة حياتي التي بدأت منذ  
زمن بعيد جدا .

قرأت للمرة الاولى قبل ربع قرن  
او اذا توخي الدقة ، قبيل ثمانية وعشرين عاما في  
جزيرة قبرص « الاخوة كارامازوف » لدوستوفسكي  
قراؤها بالانكليزية لانني لم اكن يومئذ اعرف  
الروسية . كان عمري سبع عشرة سنة وكنت  
اعيش وادرس في الكلية الارمنية التي تستقبل  
ابناء وبشوات الارمن - اللاجئيين  
الذين يتسمون بالذكاء وقد اسست مثلاتها في

بلدان شرق البحر الابيض المتوسط بعد الحرب العالمية الاولى . لقد ولدت في ائينا وقضيت سنوات الطفولة فيها . واطلعت فقط اثناء وجودي في الكلية على عالم الكتب الحقيقية الواسع ولم اقع بالكتب الارمنية وحدها واخذت اتعلم بسرعة الانكليزية والفرنسية .

كان اول تعرفي على دوستوفسكي باللغة الارمنية ، حيث احتوت مكتبة الكلية على مجلد صدر عام ١٩٣٤ في يرفان يتضمن اربع نتائج قصيرة لدوستوفسكي : « المساكين » « الليالي البيض » « نكتة رديئة » و « المقامر » ، وهزتني « المساكين » هزة حقيقية لا تقل عنها الهزة التي احدثتها لي سيرة الكاتب الشخصية التي اطلعت عليها في مقدمة هذا المجلد . ولكن كتبه الاخرى لم يكن لها وجود في اللغة الارمنية ، او على الاقل لا توجد في كليتنا . وبعد تحري المكتبة عثرت على روايتين كبيرتين في اللغة الفرنسية هما « الجريمة والعقاب » و « الابله » . والتذكر الشعور الذي راودني وانا احملهما من المكتبة ، كنت احس انني اكتشفت كنزا . ومن حسن حظي اني وجدت مقالة لستيفان زيفايچ عن دوستوفسكي باللغة الفرنسية ايضا .

لكنني لم استطع الحصول على « الاخوة

كارامازوف » ولا أدري لماذا جذبني عنوان هذه الرواية . وقد ايقظت الملاحظات المثيرة لستيفان زيفايغ بخصوص ال كارامازوف حب الاستطلاع عندي . ما العمل ؟ شكوت مرة لمدرس اللغة والادب الارمني قائلا لماذا لم تترجم روايات دوستوفسكي الى لغتنا القومية ؟ وكان مدرسنا فاقية فاغيان الشاعر الارمني المهاجر المشهور والذي يعيش حاليا في بيروت ويدرس فيها . صفى الى كلامي مبديا تعاطفه معي وخبا لي في اليوم التالي مفاجأة كبيرة : لقد جلب لي من مكتبته الخاصة « الاخوة كارامازوف » باللغة الانكليزية . امسكت بالمجلد السميك ذي الغلاف الاسود وهرعت الى فابسة اشجار السنط المفتحة وانزويت هناك طوال اليوم ناسيا الدروس ووجبة الغداء واخرجني الغسق وحده من حالة الاستغراق التي كنت فيها .

ثمة كتب تلعب دورا حاسما في حياة الانسان . واصبحت رواية دوستوفسكي العظيمة التي تعتبر احدى روائع الادب العالمي ، كتابا من هذا النمط ، وبعد بضعة ايام تغيرت الحياة تماما بالنسبة لي : بدأت تتكشف امام رؤيتي الباطنية النفس البشرية واعماق الحياة التي لا يسبر غورها . كنت اخلق احيانا في قمم الفرح المضيئة عندما يغني ميتيا كارامازوف نشيده من السجن ،

او اهبط احيانا خرى في هوة سحيقة من الالام  
وانا اصغي الى ثورة ايفان كارامازوف الهائلة .  
ماذا يمثل كل هذا لروحي الفتية السعادة ام  
العذاب ؟ من الصعب تحديد ذلك .

قال اينشتاين لرومان رولان انه لم يفعل  
باية رواية مثلما انفعل بـ « لاختو كارامازوف »  
وقد ساوره احساس « مضيء بهيج » عندما قرأ  
هذه الرواية . ومن جهة اخرى ثمة فكرة شائعة  
تعتبر دوستوفسكي كاتباً قاسياً قائماً . بعض  
القراء يؤلهونه وآخرون يخافونه ، ثمة من يعتبره  
قدسيا وآخرون يرون فيه عبقرية شيطانية . ولا  
ينتهي التناقض عند هذا الحد ، ففي مطلع قرننا  
وجد بعض النقاد الذين كادوا يرفضون فنه ، ولكن  
كتاباً عالميين كباراً اعترفوا ، بشكل او بآخر ،  
بتأثير دوستوفسكي عليهم وقد بنى توماس مان  
احد الفصول الرئيسية في رواية « الدكتور  
فاوست » على نمط الحوار الذي دار بين كارامازوف  
والشيطان ، ودهش همغواي الشاب كيف  
يستطيع دوستوفسكي ان يكتب هذه الكتابة  
الرديئة ، ويهر القارئ هزات عنيفة . ويشير  
النقاد الادبيون الى انه لم يكتب بصورة « رديئة »  
بل خلق الاسلوب الملائم لمهامه الفنية .

لم يحظ ابداع دوستوفسكي وحده باهتمام

خاص ، بل كانت شخصيته ايضا وتاريخ حياته  
المفعمة بالالام موضع اهتمام دائم واثارة للعاطفة  
والقلق والاحترام والشعور الغريب بالالام . لم تكن  
الكتابة عند دوستويفسكي مجرد قضية ادبية  
وانما كانت بصورة رئيسة ، فرضا املاه ضمير  
عبقري معذب ولذلك لا تبدو رواياته احيانا مجرد  
نتائج ادبية وانما مذكرات غير مباشرة لعاناة  
وتفكير عميقين برفدهما ضميره المتألم ،  
دفعت به الالام المبرحة الى كشف  
الطبقات العميقة في النفس البشرية بمبضع جراح ،  
لا بهدف ادانة الانسان ، بل في سبيل العثور على  
معنى لوجوده وليبجل الشمس المنبعثة من اللجج  
العميقة فيه . . وضع ادبه كله في خدمة الاوامر  
الوجدانية القاطعة ولذلك لم يكن فنه فنا رديئا  
او جيدا ، بل عظيما . ايقظ هذا الفن العظيم  
ضمير القارئ وهزه . ولا مناص للضمير المضطرب  
- كما هو معروف - من المواجهة الصريحة للناطق  
بالحق والخائف منه .

وبكلمة واحدة يمسك دوستويفسكي  
الانسان في الموضع الموضع . تصوروا فتى ارمنيا  
عمره سبع عشرة سنة ولد في القرية من ابوين  
مهاجرين ، يسيطر عليه ، منذ طفولته ، الوعي  
بالمصير التراجيدي لشعبه وعاش اثناء الحرب

العالمية الثانية بمدرسة داخلية في قبرص مقطوعا  
عن والديه اللذين يعيشان في المناطق التي احتلتها  
القوات الهتلرية من اليونان . ثم يقرأ « الاخوة  
كارامازوف » في فترة المراهقة وتحت ظل هذه  
الظروف !

وتصوروا لوحة اخرى : تربان من اولاد  
المدرسة الداخلية قدامان من اليونان ، كانا قد  
اصفيا لاسطوانة السيمفونية الخامسة لتشايكوفسكي  
وجلسا في ليلة مقمرة على الصخور يحيطهم شدى  
اشجار الصنوبر حول البحر الابيض المتوسط  
وامامهم مدرج المسرح واحراش سفوح الجبال ،  
ويسود المكان سكون مطبق ، وهناك بعيدا بعيدا  
يموت ويعاني ملايين الناس من احوال الحرب بينما  
يتفلسف هذان الصبيان عن الحياة والعالم  
والنجوم لمبعثرة فوق رؤوسهم . يتحدث احدهما  
للآخر بحماس عن ثورة افغان كارامازوف ، والعالم  
الذي يعوزه الانسجام ويتكلم عن اليوشا الذي سجد  
على الارض في ليلة ساكنة ، عندما « لامست  
الاسرار الدنيوية السماء » ، وحضنها « وقبلها  
باكيا ساكبا دموعه مقسما - وهو في غاية التأثير -  
ان يحبها ويحبها الى ابد الابد » . يتحدث هذا  
الفتى ثم يهتف فجأة في سورة من الحماس !  
- اقسم لكم انني ساترجم هذه الرواية !

وفعلنا فكرت تفكيراً جدياً بترجمتها . واخذت  
أبحث عن ترجمة الرواية في الفرنسية واليونانية  
والتركية لغرض مقارنتها مع الترجمة الانكليزية وفي  
سبيل الاطلاع على طريقة ترجمة الآخرين . ولكني  
لم أعتثر لها على اثر . وأخيراً شرعت أترجم  
مباشرة عن الانكليزية . ولكن ما كدت أترجم  
الصفحة الأولى حتى أدركت حالاً انني لست كفتاً  
لهذا العمل الآن . فانا ما زلت في السابعة عشرة من  
عمرى وليس لدي تجربة حياتية أو أدبية ولا  
أعرف اللغة الروسية ، لغة الرواية الأصلية ،  
وبكلمة واحدة لا أمتلك حق البدء في مثل هذا  
العمل .

مضى عام على انتهاء الحرب واكملت دراستي  
في الكلية وعدت الى أهلي في اليونان وبدأ الترحيل  
الجماعي للأرمن . كان عمري إحدى وعشرين  
سنة . وسافرت مع والدي الى الاتحاد السوفياتي  
بعدما رفضت عرضاً بالدراسة في جامعة بروكسل  
على حساب الصندوق الأرمني الخيري .

ورغم حصولي في أثينا على « الاخوة  
كارامازوف » ، وغيرها من روايات دوستويفسكي  
في اللغتين الانكليزية والفرنسية أصبح من  
الضرورة بمكان معرفة اللغة الروسية . وكنت قد  
بدأت بتعلمها قليلاً في قبرص . ولكن كيف يمكن

امتلاك ناصيتها في جزيرة قبرص ؟

من المضحك والمؤثر ايضا عندما اذكر الان كيف حصلت حالا بعد المجيء الى يرفان على « الجريمة والعقاب » باللغة الروسية ونظرت نظرة العاجز الى صفحات الكتاب دون ان افقه شيئا منه . وبعد برهة من الزمن بدأت ادرس الروسية دراسة جدية بواسطة الكتاب المرشد : تعلم الروسية بنفسك لنينا بوتابوفا الموضح باللغة الفرنسية ثم اخذت اتعلمها لوحدي ولم استعمل الكتاب المرشد ، وانما اخترت طريقتي الخاصة التي تعتبر اقتصادية للغاية ولا سيما اذا كنت تعرف بضع كلمات .

ربما تتساءلون ما هي تلك الطريقة ؟ انها بسيطة بسيطة بالغة . بعدما تعلمت القواعد النحوية الاساسية تناولت حالا قصة تشيخوف المسماة « وقع الاختيار صدفة » وبدأت « اقرأها » بمساعدة القاموس محلا كل عبارة وجملة . وهكذا كنت اوضح لنفسي معنى الكلمة من ناحية القواعد وللدلول الذي ينطوي عليه النص في الوقت ذاته وكذلك الخصائص النحوية للغة الروسية ومميزات التأليف بين الكلمات التي تشكل منها العبارات الاصطلاحية . يساعد جدا هذا النمط من الاستيعاب - حسب ما اعتقد - على الحفظ المتين



لأن اللغة تصبح حية في ذهن الدارس ، فمما  
يسهل الامر هنا وعيك المرضي بانك تقرا نصا  
« حقيقيا » بدل النص التعليمي الذي يبعث  
الضجر في الانسان الناضج . اللغة الارمنية  
القديمة قريبة من حيث النحو للروسية مما يسر  
علي الاحاطة ببناء الجملة الروسية ، وكنت احس  
حيانا معنى الكلمات دون الاستعانة بالقاموس  
وذلك بفضل معرفتي اللغات اليونانية والفرنسية  
والانكليزية « ولا اتحدث هنا حول الحدس اللغوي  
الذي كان يرشدني الى معنى الكلمات المشتقة  
والمعقدة التي اعراف اجزاءها » . وتعلمت ، على  
هذه الصورة ، في غضون اسبوعين قصة تشيخوف  
وشرعت بعد ذلك بقصة « اشتغل مدة » ثم رواية  
تورغينيف « عش النبلاء » .

واخيرا ازفت اللحظة التي استطيع لقراءة  
فيها بالروسية دون الاستعانة بالقاموس . ولكن  
ما زلت في المرحلة الاولى . اما المعرفة الحقيقية  
باللغة فقد شعرت بها بغتة عندما بدأت احس بمتعة  
من قراءة لغة النصوص الفنية واشعر بعبير الكلمة  
واميز أسلوب كل كاتب . واذا بعالم الادب الروسي  
الفني يتكشف أمامي حقا بكل سماته العظيمة  
وظلاله الرقيقة . وحينئذ بدأت ارى رؤيا حقيقية ،  
العالم اللامتناهي للرواية الروسية .

تراث امامي عام ١٩٥٦ امكانية قراءة روايات وقصص دوستوفسكي برمتها باللغة الروسية حيث صدرت اعماله الفنية في عشرة اجزاء . واعتدت على خصائص لغته واسلوبه اكثر فاكثر بعد قراءة كل جزء . وها هو اخيرا الجزء التاسع « الاخوة كارامازوف » !

مضت اربع عشرة سنة على قراءتي الاولى لهذه الرواية بالانكليزية وتغيرت اشياء كثيرة في حياتي ، اضافة لى اني لم امسك بيدي « الاخوة كارامازوف » لبضعة اعوام على الرغم من مرافقة ابطلها لعالمي الداخلي دائما ، باعثن في شعورا حزينا تارة و « مضيئا بهيجا » تارة اخرى . واقولها صراحة ، لقد نسيت قسمي الصبياني الساذج لأن الحياة بزواياها المتعددة « تصنع » الانسان من جوانب متباينة ولا يمكن لطموح جزئي واحد ان يحتويه . وها نذا اعود لقراءة هذه الرواية بعد مضي اربع عشرة سنة واقراها بالروسية وافهمها كلها كلها ! اعني هذا انني استطيع ترجمتها ؟ كلا ، لم استعد بعد ! لامناص من الاحاطة بقضايا عديدة اخرى ، ما عدا اللغة ، قد تبدو احيانا عسيرة جدا وغامضة . ومن الغريب كيف يخيل الي احيانا اني لا اقرا دوستوفسكي بل كاتب آخر يختلف عنه تماما ،

تعرفت عليه واحببته من خلال الترجمات . يبدو النص اللغوي مختلفا وتسمع نبرات مغايرة لسم اتعرف عليها من قبل . وعندما اقرنه بالترجمة الانكليزية تبدو كونستانس هارنيت قد « صقلت » دوستويفسكي قليلا وتظهر بين حين وآخر كلمات « دخيلة » على الاصل . واذا قارنت الترجمة لفرنسية « للمراهق » مع الاصل تتضح حينئذ شناعتها ، انها ضرب من تبسيط النص . لا ، لا يمكن القبول بهذا ، ينبغي كتابة « الاخوة كارامازوف » بالارمنية دون التضحية بقوانين اللغة الارمنية ولكن مع المحافظة على جميع الظلال في اسلوب دوستويفسكي ومميزات النحو والنبرات كلها . وشعرت مسبقا ان ثراء اللغة لارمنية الذي تراكم منذ قرون يمنحني الامكانية الكاملة لحل هذه المهمة البالغة الصعوبة والان ينبغي انجاز عمل ضروري وهو الالمام الحقيقي بجميع هذه الظلال والنبرات .. وماذا على وجه التحديد ؟ تبدو جليا ضرورة العيش بين الروس ، هناك في وطن دوستويفسكي ودراسة حياته وابداعه دراسة تامة .

وفجأة عرضوا علي الدخول في الدورات الادبية العليا في موسكو باعتباري كاتباً وعضواً في اتحاد الكتاب وذهبت لهذه الدورات لفرض

العيش في موسكو والاختلاط بالروس والتشبع ،  
بقدر الامكان ، بروح الشعب الروسي والتعرف على  
معيشته وعاداته والاحاطة بالسمات المميزة للفرد  
الروسي وسماع جزئيات اللغة الروسية ودراستها  
سمعيًا اضافة الى ناظريّ . اصبحت بانتباه الى  
الحديث الدارج في كل مكان ، في القسم الداخلي  
والشارع والمؤسسات ، واستأجرت ، لمدة شهر ،  
غرفة في بيت ريفي تحيطه حديقة خضار في اطراف  
موسكو لكي الاحظ عن كثب معيشة العائلة  
الروسية التي يتكون افرادها من جد ذي لحية  
وجدة تقية وممثلي الجيلين المتوسطي العممر  
والشباب وتجولت في مدينة « ستارياروس » تلك  
المدينة التي وصفت - حسب شهادة انا غريغوريفنا  
دوستويفسكايا - في « الاخوة كارامازوف »  
وسافرت الى لينيفراد ولم ازر المتاحف حسب ،  
وانما قضيت اياماً بكاملها اتجول في تلك الشوارع  
والازقة التي سار فيها ابطال رواية دوستويفسكي  
وصعدت وهبطت بطيئاً على سلالم « البيوت  
الباردة وذهبت الى زاغورسك وغيرها من الاديرة  
لكي ارى بأم عيني كل ما تم وصفه في « الاخوة  
كارامازوف » . كنت بحاجة الى هذا كله مثل  
حاجتي للهواء ، لكي افهم دوستويفسكي وانفس  
تنفساً طليقاً في عالمه الذي اريد خلقه في اللغة  
الارمنية .

يلح علي حديث عن معاناة عشمتها في لينينغراد  
قد تبدو، للوهلة الاولى ، على شيء من السنتمنالية  
والرومانتيكية ولكنني اعترف الان انها ساعدتني  
كثيرا فيما بعد ، أي اثناء الترجمة ، أن اتحسس  
باطنيا الحضور الحي لدوستوفسكي نفسه .  
حاولت في لينينغراد الامساك بروح بطرسبورغ  
القديمة ولكن لم يتم لي ذلك طويلا . ومن الواضح  
ان ما اعاقني هو القرن العشرون بايقاعه المغاير ،  
وبدت الابنية صامتة في خضم الحركة المتواصلة  
للسيارات والترولي باس والترامواي وحشود  
الناس الذين يرتدون لباسا حديثا . وقررت مرة  
التجول في المدينة ليلا . وكانت ليلة من الليالي  
البيضاء . وهذات الضجة في الشوارع تدريجيا  
وساد الهدوء القديم اللطيف . جبت الشوارع وانا  
اسمع صوت خطواتي الرتيبة . وظهرت البنايات  
القديمة الضخمة السوداء على خلفية السماء  
المضيئة قليلا .

سرت وسرت وتملكني ضرب من الاحلام  
والهدوء الحلو اختلط بتنبوء غامض مطرب قليلا .  
لا ادري لماذا تذكرت سنوات الطفولة في اينا  
وفجأة تمثلت امامي حية تلك الليلة القمرية  
الساحرة البعيدة عندما صعدت الى الاكروبوليس  
مع والدي ومن المدهش انني ضحكت من فكرة

تجولي الان ، في هذه الليلة البيضاء التي قرات عنها كما لو كانت نوعا من الفانتازيا ، في لينيفراد بعيدا عن اثينا وقبرص ويريفان دون أن أشعر أبدا اني غريب كما لو كنت اعرف كل شيء هنا منذ زمن بعيد . وبفتة سمعت خلفي بعيدا وقع اقدام كلب فتوقفت . واصبح الصوت اوضح وااقوى وظهرت عربة طويلة يهتز الحوذي فيها على مقعده اهتزازا رتيبا ومرت ببطة قربي . وشعرت باختلاج مألوف في روحي وتخيلت انها هنيهة ويظهر راسكولينكوف من خلف الزاوية ! وماذا بعد ؟ صدقوني رجاء ، ان مثل هذه العجائب احيانا تحدث ! وفجأة رايت امام عيني لوحة على جدار عمارة تتكون من ثلاثة أو أربعة طوابق كتب عليها « وفي هذا البيت كتب ف.ب. دوستويفسكي رواية الاخوة كارامازوف » ... لا اتذكر عدد الدقائق التي وقفتها هنا دون ان احول نظري عن تلك الكتابة . لا ليس هذا بالحلم ! انه قدر ظل يلاحقني ويقول لي :-

**يجب عليك ان تترجم « الاخوة كارامازوف »**  
ولا يمكنك الافلات منها . اعرف ان الشكوك تراودك في اعماق نفسك ! ولكن مصدرها لا ينبعث من الصعوبات التي ستواجهك ، بل من افتتانك باخرين كسرفانتس وتشيفخوف وتولستوي وستندال وسارويان مما يجعلك تستاء قليلا من

دوستويفسكي معتبرا ان ولعك المبكر به قد اضر بك . ولكن اقول لك هذا ، رغم انه سر ، لقد راودك اغراء للاطاحة بهذا المعبود القديم . ولكن هذه حكاية مألوفة ، تحدث مع كل شخص ، بل حتى مع دوستويفسكي نفسه ، وانت تعلم ان جميع الناس من العبقرى فيهم حتى البسيط هم في النهاية انواع متباينون لنفس الموضوع الازلي ، وكلهم يمرون بمثل تلك المراحل من نضوج الروح . دوستويفسكي عندك ضرب من الحب العسير ، لانك كابدت منه ولكن الحب العسير خالد !

وبعد ان ثبت الى رشدي اخذت أحـدق بالنوافذ المعتمة لهذا البيت الغريب القديم الذي ظهر امامي فجأة ثم دخلت من الباب ونظرت الى الجدران التي اسودت بمرور الزمن . وها هو الضوء ينبثق من نافذة وحيدة في الطابق الثالث . وخيل الي في هذه اللحظة ان دوستويفسكي نفسه يكتب هناك في هذه الساعة المتأخرة جدا من الليل « الاخوة كارامازوف » ويكتب بالذات تلك السطور التي تمجد الشمس المنبثقة من اعماق الهاوية .

مضت السنون ، ومرت ثلاثة وعشرون عاما على ذلك اليوم الذي اقسمت فيه لصديقي على ترجمة هذه الرواية . وازفت الساعة ، ولكن

ازفت عفويا ، كما يحدث احيانا في الحياة ، كنت مشغولا بقضايا مستعجلة - « ولا تنتهي أبدا طوابير القضايا المستعجلة ! » - ولم أفكر بتاتاً بهذه المسألة . ظهرت ترجمة ارمنية لاحدى روايات دوستويفسكي وبدأت اقراها قراءة من يخامره شعور انه بوغت على حين غرة . ولكن لم اشعر بالرضا نحو هذه الترجمة منذ مطالعتني لصفحاتها الاولى ، وسرعان ما استغرقت في التفكير وجلست مبتدئاً بترجمة « آل كارامازوف » مؤجلاً جميع القضايا الاخرى .

بدأت بفصل « التمرد » ، وترجمت هذا الفصل والفصل الذي قبله و « تعارف الاخوة » وما يليه « المفتش العظيم » بيسر مدهش وبحماسة لا مثيل لها ، كنت اعمل خمس عشرة ساعة في اليوم دون ان يصيبني التعب شاعراً بمتعة بدنية هائلة .

وتغير فجأة كل شيء عندما رجعت الى بداية الرواية . وكما لو انهالت علي جميع الصعوبات مرة واحدة . وتنبأت بالسؤال الذي سي طرح وهو : كيف نعلل تردي الامور بهذا الشكل الغريب ؟ فكرت شخصياً بعدئذ بهذه القضية ولم تظهر أية غرابة ، تبين أولاً حقيقة شروعي بالترجمة من تلك الفصول ، دون ان افكر بالامر



مليا ، نها تحتل مكانا خاصا في وعيي واصبحت الافكار والمتاعر التي تنطوي عليها ، شأنها شأن الفصول الاخرى ، جزءا مني تقريبا ، وترجمتها كما لو كنت افعل ذلك « لرضائي الخاص » ، وتمثل هذه لحظة سيكولوجية معينة . تشكل ثانيا هذه الفصول - جراء محتواها الفلسفي ونفمتها البنيانية العالية - « كتلة » اسلوبية واحدة .

واذا احطت بالنفمة احاطة صحيحة ، مما تمهد له اللحظة السيكولوجية التي اشرنا اليها اعلاه ، أصبحت ترجمتها أيسر من فصول الرواية الاولى التي يتحدث فيها الكاتب حديثا مسهبا عن ماضي الابطال في اسلوب هادىء « تقريرى » خشن تتسم به الاماكن الوصيفة في روايات دوستوفسكي .

ليس دوستوفسكي كاتباً تصعب ترجمته عموما فقط ، ولكن رواية « الاخوة كارامازوف » بالذات تنطوي على خصائص اسلوبية تتطلب من المترجم المخلص جهودا تجعل المستحيل ممكنا . وقررت ان اكون مخلصا له مهما كلفني الثمن والا اسمح بالاشياء الزائدة والا اضحي بأي من ظلال النص لكي لا اتخاصم معه ولا مع نفسي . ولكني اردت اجباره على التكلم بالارمنية بطريقته دوستوفسكية حسب . عانيت من لحظات اليأس مرات عديدة ،

بل حتى فكرت في حين من الاحيان : اليس من  
الاجدر تركه ؟ قضيت يوما كاملا مفكرا ، واجدا  
نفسي على تخوم الانصار والهزيمة ، شاعرا ان  
تركي سيكون ضربة قاصمة لكرامتي ولشخصيتي  
برمتها . وفجأة خطرت لي احدى ذكريات سنوات  
الدراسة في جزيرة قبرص . انيط بي واجب القيام  
بسقي حديقة بيت المدير وكنت اترك الرشاشة في  
الحديقة تحت الحنفية . ولاحظت باندهاش ذات  
صباح ان الرشاشة مليئة بالماء بسبب عدم غلقي  
المحكم للحنفية فظل يقطر منها الماء وامتلات  
الرشاشة ! من الغريب ان هذه الذكرى الصغيرة  
وضعت فجأة حدا لترددي .

واقولها بصدق لم تكن عندي اية مقدمات  
بخصوص قضايا الترجمة النظرية .  
ولم يخطر ببالي ابدا قراءة الكتب النظرية .  
وهل يتذكر الكاتب النظرية عندما يكتب قصة او  
رواية ؟ وبالمناسبة ، انني اقرأ بارتياح تلك المقالات  
او الكتب التي تدور حول نظرية الترجمة ، وهي  
اضافة الى احتوائها على مدلول علمي واستاتيكي  
مستقل ، فانها تذكرني بذلك الطريق الذي قطعته ،  
كاشفة امامي قوانين الترجمة التي استقاهـا  
المترجمون في الازمنة الموهلة في القدم . وكثيرا ما  
يكون الوضع في الفن على هذه الشاكلة : مهما تكن

احاطتك شاملة بالنظرية فلا بد ان تكتشف نفسك مجددا في عملية العمل الابداعي وبهذه الطريقة وحدها تصبح ضليعا بقوانين الابدع الفني . ولا تساعد الفنان أية نظرية مهما كانت اذا لم تكن له تجربته الخاصة .

**الترجمة الفنية ، هي بالدرجة الرئيسية ،**  
**عملية ابداعية .** اما الطريقة التحليلية فيستخدمها المترجم في المرحلة التحضيرية ، عندما يدرس جميع المعطيات الضرورية لفهم النص الاصلي ، وامادة خلقه . ويدخل هذا ضمن العملية العامة للترجمة مستقلا عن الفترة التي يدرس فيها المترجم هذه المعطيات سواء بدأ العمل خلف مكتبه أو مباشرة ابان الترجمة . اما انا فقد بدأت عملي التحضيري الذي يمكن ان اطلق عليه الجانب التحليلي العلمي من القضية عندما عشت في موسكو مثالا وزرت الاماكن التاريخية ودرست ابداع بوشكين واصفيت الى الحديث الدارج وتأملت طبيعة الفرد الروسي وتذكرت عرضيا ابطال الرواية وفكرت فيهم - « طبعاً مع الاخذ بنظر الاعتبار الفرق في المرحلة » - واستعنت فيما بعد اثناء مباشرة العمل بمختلف القواميس والدراسات والاختصاصيين لفرض توضيح المدلول الدقيق للكلمات والعبارات والجمل الروسية الخاصة .

ومن ثم فإن السليقة تساعد المترجم أكثر من أي شيء آخر عندما يكون في أوج اللحظة الإبداعية . عندئذ يتم تكثيف جميع المعطيات والتجارب الحياتية والأدبية ولا يقتصر ذلك على تجربته الذاتية حسب ، بل على خبرة أجداده ، لقرون عديدة حيث يولد الشيء الذي يبحث عنه بعد عذابات طويلة . ولا بد من شرط ضروري واحد في غاية الأهمية لكي تعمل السليقة عملها ألا وهو معرفة المترجم المتقنة للغة الفومية والالمام الحقيقي بخرانة اللغة وامتلاك مفاتيح جميع أسرارها وإيجاد الطريق المميز له في متاهتها . لا تقدم المعاجم سوى معونة قليلة بهذا الصدد لأن المعاني المعجمية المباشرة للكلمات لا تتفق غالباً مع مجموعة الأحاسيس والمشاعر والأفكار التي ينبغي خلقها أثناء ترجمة هذه الكلمة أو العبارة في النص المذكور . يوجه المعجم المترجم غالباً في الحالات المعقدة ، أو بالأحرى يمكنني القول أنه يضع علامات مرشدة في متاهات اللغة لتجنب السير في طريق مسدود والإشارة إلى اتجاه مغاير .

وكلما عظمت موهبة المترجم وزاد اتقانه للغة الفومية ، تعمقت سليقته وأينعت . ولذلك يعود عمل المترجم الحقيقي بمتعة إبداعية هائلة عليه ، وهذا ما يسمونه - حسب اعتقادي -

## بالهام المترجم .

يبدأ فن الترجمة عندما يرى المترجم نفسه في النتاج الذي يترجمه « شاعرا انه يقوم هو بكتابة هذا النتاج » . طبعا لا يعني هذا بأي حال من الاحوال ما نسميه « يدخل شيئا من نفسه » . اود ان تفهموني جيدا . ان مفهومي : « يرى نفسه » « ويدخل من نفسه » متناقضان تماما . ان « ادخال شيء من نفسه » يعني التدخل في شؤون غيره ، ويمكن ان يقوم بهذا العمل فقط من يقف موقف اللا مبالاة ازاء الكاتب أو حتى عدوه . بينما تشكل « يرى نفسه » عملا مبدعا يتم فيه التمازج بين المترجم والكاتب ، ويمثل جبا لا يمكن ان يقوم بدونه ابداع حقيقي وفن حقيقي . ان المترجم الذي يتكشف عن ابداع فردي هو الذي يندمج مع المؤلف اكثر من غيره ، مهما بدا كلامنا هذا متناقضا ومبعث ذلك ان المترجم الذي يندمج مع المؤلف اندماجا كاملا يستطيع استقصاءه من الداخل . . . من اعماق مكنونات روحه وهو في الحقيقة يكشف عن مكنون نفسه كمترجم بالسلطات ! ويشبه المترجم ، بهذا المعنى ، العازف الموسيقي أو قائد الأوركسترا ، فالقائد المبدع يجعل السامعين ينسون انه قائد ، فهو ينقلهم نقلا كاملا الى عالم الموسيقى . وبعد برهة يفقه السامع - وهو يشعر

بالاتمتنان - ان امامه عازفا استطاع بفضل عزفه  
وفهمه المبدعين كشف العالم السحري الذي خلقه  
الموسيقار . وافضل ترجمة - حسب رأيي - هي  
التي تنسي القارئ انه يقرأ كتابا مترجما .  
لا اعتقد بوجود شيء يستعصي على الترجمة  
ولا سيما في النثر « اذا ضربنا صفحا عن  
بعض المصطلحات الخاصة والمظاهر الجزئية  
كالجناس مثلا » . ويمكنني القول ان الامر يعتمد  
على المبدأ الداخلي الذي تسترشد به موهبة  
المترجم . ولكن ما هو هذا المبدأ ؟ ليس المترجم  
الجيد مجرد من « يترجم من لغة لأخرى » ، بل  
من يمتلك مدى رحبا للعمل ، فهو يترجم تفكيراً  
لغويا معيناً الى تفكير لغوي مغاير ومن مجموعة  
معقدة الى مجموعة معقدة أخرى ولا يقتصر على  
نقل المدلول الدقيق وانما النبذة والايقاع والوتيرة  
والنغمة وبكلمة أخرى اللون العاطفي الفردي المكثف  
للنتاج الفني . فهو يترجم الأسلوب وروح  
النتاج الأدبي عبر الأدوات اللغوية ، أي انه يختار  
في كل حالة معينة الأدوات اللازمة دون غيرها التي  
تصبغ النتاج المترجم بصيغة ملموسة ومحسوسة  
« اذا عبر الكاتب تعبيرا غير محسوس ، انطلاقاً  
من مهماته الفنية ، واستطاع المترجم ان ينقل  
- في الحالة الراهنة - هذه اللامحسوسة فيمكنني  
تسميتها ترجمة محسوسة بمعنى الدقة فسي

الترجمة « . وقبل الشروع بالترجمة لا مناص من الفهم الامين للنص ، وتحسسه تحسسا كليسا وجزئيا ، ابتداء من معناه العام الى اصغر مميزاته ولا يمكن ان يقتصر فهمنا وتحسسنا على كلمة مفردة او جملة او على اقوال الشخصيات ، بل ينبغي ان يشمل كل فصل وباب في الرواية ويمتد الى النغمة العامة للنتاج الادبي التي تميزه من النتاجات الاخرى للكاتب ذاته . ويمكننا قول الشيء نفسه عن الايقاع والوتيرة .

ان النبذة والايقاع « ثم النغمة والوتيرة » تعتبر - حسب رأيي - اهم اللحظات في النسيج الشامل لفن الترجمة لانها تعتمد عليهما اعتمادا مفرطا دقة المعنى في الترجمة الفنية ، ولان محسوسية الموضوع لا تحدد المعنى في النتاج الفني بقدر ما تحدده المحسوسية الشعرية والمجازية ، وكذلك الترتيب الايقاعي النبوي الخاص بتلك الكلمات والعبارات التي تخلق الحس الشعري ثم تنتهي الى الاسلوب الخاص بالكاتب .

يسعى فنان الكلمة ، اثناء تصوير الاحداث والحالات الى جعل احساسه الشعري ملموسا عبر صور متقنة ، ولا يقتصر في مسعاه هذا على انتقاء ادوات التعبير المادية الدقيقة بل يتعداها الى الكلمات التي تتميز بالنبر والايقاع والصدق ، اخذا

بنظر الاعتبار لون كل كلمة ورنينها والجو العاطفي الذي يحيط بمعناها وحتى عدد المقاطع الصوتية فيها « اعني النبر » . وهو يسترشد مرة اخرى بالاحساس ذاته ، المتجسد عبر النبرة والايقاع اثناء بناء العبارة والجملة والفقرة والفصل . وتبدو بفضل هذا الاحساس ومنذ الوهلة الاولى ، تلك الروابط الشعورية الخفية بين الكلمات في العبارة والعبارات في الجملة والجمل في الفقرة وال فقرات في الفصل والفصول في النتاج برمته . المترجم فنان الكلمة ايضا . فهو يعيد هذه العملية كلها خالقا النتاج بلغة اخرى . وعليه طبعا قبل الشروع بذلك ان يتشبع باحساس المؤلف الشعري ذاته . وفي الحالة المعاكسة نحصل - في احسن الاحوال - على ترجمة « علمية حرفية » تظل ، رغم الاخلاص في انجازها ، جسدا ميتا ، مشابهة من الناحية التشريرية ، النص الاصلي بالضبط ، ولكنسه يفترق للانفاس الحية ، ولا يمكن ان تثير مثل هذه الترجمة المعاناة الاستاتيكية لدى القارئ أو تنقل اليه الاحساس الشعري الرئيسي للمؤلف ، ولكنها تمنحه مجرد معلومات كاملة - بدرجة كبيرة أو قليلة - عن النتاج الادبي .

اسمحوا لي الان ان اعطي بضعة امثلة من تجربتي الخاصة .



لنأخذ على سبيل المثال فصل « في الظلام » من الباب الثامن في « الاخوة كارامازوف » المعنون « ميتيا » . لقد كتب الباب الثامن ، الذي يشغل مئة صفحة في الرواية ، بسرعة وبوتائر تشببه « الطفرات » ، انها ضرب من السكرتسو\* الهائل في السمفونية . يتطور الحدث الرئيسي في الابواب السابقة في الرواية تطورا بطيئا وحيانا يسرع قليلا ثم ما يلبث أن يسير سيرا وثيدا خالقا بذلك الجو المضطرب الذي يسبق العاصفة أو الجو المفعم بهواجس الكارثة المقبلة ، وبغثة وابتداء من الباب الثامن تبدأ الحركة الاعصارية للحدث الرئيس التي تلف ميتيا البطل المحوري في الرواية وهو لا يكباد يفعل شيئا قبيل هذه اللحظة . يجلس ميتيا - تبرحه الغيرة من والده فيودور بافلوفيتش العجوز الفاجر المتهتك الذي يريد بقوة المال اجتذاب حبيبة ابنه - قرب منزل والده مترصدا غروشينكا لكي يمنعها من الذهاب الى العجوز ، وثمة دوافع عديدة تجعله يبفض اباه لدرجة هدد بقتله امام شهود عيان . يحتاج ميتيا ، اضافة الى ذلك ، الى ثلاثة الاف روبل لكي ينقذ شرفه وحيه ، وحانت الساعة التي اصبح مضطرا فيها للعثور على هذا المبلغ الباهظ بأي ثمن كان ، فترك

(\*) مقطوعة موسيقية صغيرة ذات طابع بهيج .

مكان المراقبة واخذ يتحرك سريعا من جهة الى اخرى ولكن جميع محاولاته ذهبت هباء . وخرج في لحظة يأس من خوخالاكوفيا « الى الشارع ، في الظلام » . وسار كالمخبول وفجأة عرف « في الظلام » ان غروشينكا خدعته واختفت في مكان ما . ولكن اين هي الجواب لدى ميتيا الغيور كان حاضرا : انها عند فيودور بافلوفيتش . وهرع الى بيت والده وهناك يبدأ فصل « في الظلام » .

ولكن لا بد لنا قبل الحديث عن هذا الفصل من الاشارة الى ان السكرتسو يستمر بعد انتهائه أيضا . وتتزايد سرعة وتأثره مما يجد له تعبيرا في العناوين « حل مفاجيء » « اذهب بنفسى » الخ « وتجدر الاشارة بالمناسبة الى ان جمالية العناوين في الرواية تشكل موضوعا خاصا له أهمية كبيرة لدى المترجم » . يخرج ميتيا « من الظلام » بيدين مدميتين تحملان كومة نقود ويواصل « وكفضه » و « طيرانه » و « قفزه » بصورة محمومة . ويسافر الى قرية موكرويه حيث يصل الى علمه ، « ولكن هيهات ، بعد برهة متأخرة » ، ان غروشينكا سافرت الى هناك لتلتقي بشخص كان قد افواها وتركها في حين من الاحيان ثم يظهر فجأة في افق حياتها . لا ارغب في سرد الباب الثامن كله ، ولكن يلقي القبض في نهايته على ميتيا بتهمة قتل والده .

لقد استعرضت فصل « في الظلام » لكي اتحدث  
عن النبرة والايقاع اللذين لا يمكن فهمهما بدون هذا  
التحليل المختصر . وسأتكلم الان عن تفصيل صغير  
ولكنه مهم . طبعاً انتم تدركون انني وضعت عن قصد  
خطأ تحت كلمات « ركضه » و « طيرانه » و « قفزه »  
لأنها تشكل تكثيفاً ايقاعياً لصورة السكرتسو .

وليس من العبث ان دوستويفسكي يشد  
انتباه القاريء في بداية الفصل الثاني من الكتاب  
الثامن لى كلمة « يقفز » واضعاً اياها بين قوسين .  
ويبتغي من وراء ذلك تعيين الوتيرة تماماً كما نقول  
في الموسيقى ((Allegro con Fuoco)) ولا بد  
لدى ترجمة هذه الكلمة ، من نقل مهمتها الوظيفية  
اخذين بنظر الاعتبار جوها العاطفي والمضموني  
اضافة الى التقنية الفنية الصوتية . وقد اضفت  
لدى ترجمتها الى الارمنية ظرف ((Karapmon))  
التي تعني « قفزاً » واضعاً اياه بين قوسين ايضاً  
مضيفاً عليه اثناء وروده مراراً في الباب الثامن ،  
الوظيفة التي ذكرناها اعلاه لكلمة « قفزه » واعتقد  
ان هذا الظرف بكل ما يحتويه من اجواء عاطفية  
ودلالية ومن تقنية فنية صوتية يخلق بصورة  
خفية في سريرة القاريء الارمني ذلك الانطباع  
الذي يساعد منه البداية على الامساك بالوتيرة  
الحقيقية للباب الثامن من الرواية .

ولنتحدث عن نبرة فصل «في الظلام» وإيقاعه .  
 سبق وان شرت الى خروج ميتيا « الى الشارع  
 في الظلام ! » « نتهبوا الى علامة التعجب التي  
 ينحصر مدلولها في النص المذكور بالتأكيد على كلمة  
 ظلام » . وتمر هذه الكلمة اربع مرات على مدى  
 صفحتين كما لو ان لحنا موسيقيا جديدا يتصاعد  
 من الاعماق في صوت مكبوت يصدر عن كمان لشيلو  
 وفجأة تصبح هذه الكلمة عنوان الفصل اللاحق ،  
 وبستبين هذا اللحن الجديد بكامل قوته الصوتية  
 عاملا على تحديد لمضمون والمشهد الاوركستري  
 القادم . تتخذ كلمة « الظلام » ، اضافة السى  
 معناها المادي ، دلالة رمزية لم تتكشف بعد تكشفها  
 كاملا . جرى ميتيا وقد تملكته الغيرة الى بيت  
 والده وتسلل نحو السياج وقفز الى الحديقة .  
 « ساد المكان صمت المقابر وهيمن هدوء شامل كما  
 لو كان متعمدا وهجعت الريح تماما ولم يسمع  
 سوى همس السكون وخطر بباله لسبب ما ، هذا  
 الصمت . . » هكذا تلاقى الظلام والسكون .

لم تتغير الوتيرة العامة ، فما زال هذا  
 السكرتسو ذاته ولكن الحركة الخارجية ابطأت  
 قليلا وتغير توزيع الالحان الاوركستري تغيرا كاملا:  
 كما لو كان يتطور خفية على خلفية اصوات آلة  
 لشيلو « الهامسة » لحنا مشؤوما جديدا مرتبطا

من حيث الموضوع بالفكرة الرئيسية للرواية .  
يقرب ميتيا خلصة من النافذة المضاء ويراقب  
حركات والده في الغرفة محاولا محاولة اليمية ان  
يعرف هل غروشينكا هناك أم لا . ونسمع ضربات  
قلبه وافكاره المشتتة في غمرة السكون ونكاد نشعر  
بدنياً بذلك الصمت المتوتر الذي يبدو في الوقت  
ذاته خياليا كما لو كان ضربا من الأحلام . ونرى في  
الظلام الكبوش « الحمراء » والثمار التي تضيئها  
تساقط عليها اضواء النافذة والستائر « الحمر »  
في الغرفة والعصابة الحمراء على رأس فيسودور  
بافلوفيتش . ودق ميتيا في إطار النافذة الدقة  
المتفق عليها بين العجوز وغروشينكا والمعلنة قدمها  
وقد عرفها ميتيا من سميردياكوف . فيهرع  
العجوز الى النافذة ويفتحها ويطل برأسه . وكان  
وجهه « مضاء اضاءة ساطعة من النور المنكسر  
للمصباح والاتي عن يسار الغرفة » قفز ميتيا الى  
الظل واخذ يراقبه دون ان تصدر عنه أية حركة  
و قنع بعدم وجود غروشينكا في البيت ولكن  
حقدا رهيبا جاش في قلبه « فاستل مدقة نحاسية  
من جيبه . . » وهنا يتوقف الفصل وتعقبه نقاط  
لا حصر لها ، ووقفة طويلة .

ليست هذه بالموسيقى حسب ، وانما لوحة  
عبقرية تترسخ فيها تلك النقاط الدموية الحمر

وسط الظلام وهيئة العجوز الشهوانية التي  
يضيئها النور المنكسر للمصباح اضاءة ساطعة .  
وميتيا ، ذو الوجه الذي يتأكله الحقد وبيده مدقة  
نحاسية يختفي في لظل . انها اشبه بلوحات  
ريمبرانت ! .. وبعد وقفة طويلة تصدر عنه هذه  
الكلمات المبهمة « قال ميتيا بعد برهة ان الله كان  
في حراستي حينئذ » . ان القارئ المروع الذي  
اعتقد بقتل الابن لابيها يساوره الشك فجأة فسي  
هذه الحقيقة : هل اقدم ميتيا على القتل ام لا ؟  
ويستمر توزيع اللحن الموسيقي ذاته مع تصعيد في  
سرعة الوتر . يهرب ميتيا الى السياج ويطارده  
غريفوري الخادم لديهم ، ويصرخ فجأة في اعماق  
الظلام والسكون « قاتل والده ! » ويرن كلامه مثل  
صوت بوق مشؤوم مريع . ويتغير توزيع الالحن  
في الاوركسترا مجددا كما لو انضمت اليه الآلات  
النحاسية ويزداد توتر انغام الشيلو التي تشبه  
تمزق زورق شرابي . يضرب ميتيا الخادم بالمدقة  
ويسقط غريفوري وتتضرج يدا ميتيا بلمه .

تتضح الآن الوظيفة البنائية لهذا الفصل ،  
فهو يفيد في انهاء النصف الاول من الرواية الذي  
يسبق العاصفة ، ويقدم في الوقت نفسه حبكة  
جديدة تجمع بين العقد السيكلوجية والاسرار  
المحورية التي ستتكشف فيما بعد ، « وليس عبثا

ان تقع الحبكة في منتصف الرواية ، فمن المعروف  
اهتمام دوستوفسكي بالموازنة بين اجزاء روايته  
وتصميمها المتناسق » . واستبان ايضا المعنى  
الرمزي لكلمة « في الظلام » الرئيسية . وهي  
تنطوي على مدلولين - الاول فلسفي يشير الى  
ولادة تراجيديا المصائر الانسانية في ظلام الاهواء  
المتأججة . والثاني محوري حيث يظل مبدى  
حقيقة قتل ميتيا غامضا في ظلام الاحداث  
والظروف . المؤلف سيكولوجي عظيم استطاع  
التوغل عميقا في ظلام الاهواء المتأججة مدركا وجود  
زاوية في مجاهل النفس البشرية يغمرها ضوء  
الحقيقة ويرتفع فيها صوت الضمير ، وهو يعرف  
ايضا ان الانسان يمكن ان يصبح ضحية التشابكات  
المريعة التي تفرضها الظروف . ويغفلو احساسه  
الشعري عبارة عن مأساة مريرة واعية يشوبها  
ضوء من الامل ، وظلال خفيفة من السخرية .  
والكاتب يصور هذه اللحظة المريعة في مصير ميتيا  
في نبرة تتسم بحب الانسانية المتألمة ومن خلال  
الايقاع المعبر عنها في دوامة حركة الاهواء  
المتأججة .

ان الاحساس بكل هذه الاشياء وتحليله  
وبالتالي التشبع باحساس الكاتب الشعري يعتبر  
من اهم الشروط الضرورية لتحقيق الترجمة

الامينة لفصل « في الظلام » . وقد اوحى اليّ ذلك  
الاحساس الشعري ذاته باختيار الادوات اللغوية  
والاسلوبية المتفنة ابتداء من الكلمة الارمنية  
« خافار » التي يمكنها بفضل جوها العاطفي  
والمضموني ان تنقل اكثر من بقية المترادفات مجمل  
عنوان « في الظلام » وتبين اخف ظلال التراكيب  
اللفظية في الجملة .

لم تكن عبثا استعازتي المستمرة بالموسيقى  
وتحليلي للنبرة والايقاع في هذا الفصل . تعتبر  
مقابلة روايات دوستوفسكي مع الموسيقى طبيعية  
للفاية - حسب رأيي - لدى تحليلها . جرى  
الحديث لدى دراسة دوستوفسكي من تعدد  
الاصوات في ابداعه وعن كون رواياته اقرب الى  
التراجيديا منها الى النتاجات الملحمية الهادئة  
النغمة . ولكني لا اذكر هل ورد الحديث حول  
الطبيعة السمفونية لروايته ؟ . اجل ، يلعب  
الاساس السيمفوني بالذات الدور الاهم في بناء  
« الاخوة كارامازوف » مثلا . تشير الحان رئيسة ،  
قد تبدو خفية للوهلة الاولى ، القاري-رويدا  
ومن ثم تتجلى ، في اماكن محددة تحديدا دقيقا ،  
وفي الاثناء تخلق الجو المضطرب من التنبؤات  
كمواضيع متكاملة تتطور حتى تبلغ الدروة في  
توهج المشاعر وتأكيد الافكار ودفع المحور الى الامام



وتمتزج ، في الوقت ذاته بالالحن الاساسية  
الآخري التي ينبغي ان تتطور بدورها . وعلى هذا  
الموال يتم بناء نتاج مشبع فكريا يتميز بعاطفيته  
الهائلة وبترصصه الداخلي وسماته الخارجية  
الميثولوجية .لتوراثية .

لذلك لا يجوز « صقل » دوستوفسكي اثناء  
الترجمة وحذف الكلمات والعبارات والسطور  
باعتبارها زائدة انطلاقا من تصورات وهمية ترى  
كتأبانه « رديئة » و « غير متقنة » .

حقا ان كلماته لا تتصف بلمعان الصياغة  
الخارجية المصقولة ولكنها تلائم دائما مقامها ،  
وتحمل بين طياتها شحنة « موسيقية » قوية .  
واذا استعرنا كلمات الاب زوسима التي قالها  
بمناسبة تختلف عن التي نحن بصددھا الآن ، فإن  
روايات دوستوفسكي « جميعھا كالمحيط ، كلها  
تجري وتتلاقى ، انها تتلامس في مكان معين ويتردد  
صداھا في الطرف الآخر من العالم » .

لقد توقفت عند مثال واحد من الباب الثامن  
في الرواية . وكان من الممكن تحليل الباب الثامن برمته  
من وجهة نظر التطور السيمفوني ، ولكن ذلك  
سيبعدنا عن هدف مقالتنا . اشير فقط اشارة  
قصيرة الى مثال آخر يحتل معنى عموميا في  
التصميم السيمفوني الشامل .. واقصد به

موضوع الشيطان في الرواية « سمير دياكوف -  
ايفان - المفتش العظيم - الابليس » الذي يلتصق  
التصاقا متينا بموضوع الله « اليوشا - الاب  
زوسيم - المسيح - الله » .

يتجلى هذا الموضوع ، على امتداد الرواية  
حتى « ظهور » الشيطان نفسه في فصل « الشيطان  
كابوس ايفان فيودور وفيتش » ، في خطط متباينة  
ابتداء من الكلمات الصغيرة التي تمثل فكرة رئيسة  
تمتلك علاقة واضحة أو خفية بالحدث الاساس  
للرواية ، مثل المقتل الفاضل لفيودور بافلوفيتش  
والصورة الفلسفية المعقدة التي يتسم بها المفتش  
العظيم « الروح الذكية الرهيبة ، روح الممار  
الدائي وانعدام الوجود » . ويحتل هذا الموضوع  
تدرجيا مركز الصدارة حتى يندمج بشخصية  
سميردياكوف في تلك اللقاءات الثلاثة التي تمت مع  
ايفان . واخيرا يعترف سمير دياكوف بقتل فيودور  
بافلوفيتش وعندئذ يجري الحوار المشهور بين  
ايفان وسمير دياكوف : « - تمت ايفان : اتعلم اني  
اخشى ان تكون انت حلما او شبحا يجلس  
امامي » ؟

- ليس ثمة من شبح سيدي لا يوجد غيرنا نحن  
الاثنين سيدي ، أجل وهناك شيء ثالث انه الان  
هناك دون ادنى شك ، وهو موجود بيننا .

— قال ايفان فيودوروفيتش مرتعبا محدقا  
فيما حوله بعينه باحثا بسرعة من شخص ما في  
جميع الروايا . من هو ؟ واين هو ؟ ومن ذلك  
الثالث ؟

— الثالث هو الله سيدي ، اي ، انه العناية  
الالهية ذاتها ، هنا قربنا الان سيدي ، ولكن اياك  
ان نبحث عنه ، فلن تراه .

— زعق ايفان زعيقا مسعورا : انك تكذب في  
قتلك اياه انك اما ان تكون مجنونا او تريد ان  
تفيظني كما فعلت في المرة الماضية !

يصبح موضوع الشيطان المتمثل في كلمة  
« شبح » موضوعا فعلا ويتمركز في احدى نقاط  
المحور الرئيسة ويتشابك مرة اخرى بموضوع الله .  
ان الروح الفلسفية التي يتشبع بها هذا المقطع  
هائلة ! ان كل كلمة تهتز وتضج متفجرة بطاقة  
شيطانية تتوفر على امتداد الرواية . ولكن كلمة  
« شبح » محملة بشحنة متميزة ، فهي تمثل  
الفكرة الرئيسة التي تتكشف في الفصل الثاني  
باعتبارها صورة للشيطان الذي يراه ايفان  
فيودوروفيتش في الكابوس الذي يعيشه .  
ويتحدث ايفان مع الشيطان اثناء الكابوس بالنفمة  
والكلمات نفسها التي تكلم فيها مع سميردياكوف

في ذلك المقطع . ونفيد هذه الرابطة بين الموضوعين  
كبداية نفمية في ترجمة هذا المقطع واختيار الكلمة  
الارمنية « أورفاكان » من بين المترادفات الاخرى  
باعتبارها ملائمة بالضبط للكلمة الروسية « شبح »  
في النص الفني المذكور .

من الطبيعي ان تضع هذه القضايا مجتمعة  
صعوبة اخرى امام مترجم دوستوفسكي ، اذ  
يتحتم عليه ان يدرس بعناية فائقة البناء السيمفوني  
المعقد برمته لهذه الرواية وان يعثر ، او على الاقل ،  
ان يحس وجدانيا بجميع تلك الروابط الظاهرة  
والخفية القائمة بين الاجزاء المتباعدة عن بعضها  
لاخر ، سواء كانت كلمة مفردة او فصلا منفردا ،  
والتي تشكل وحدة كلية ، وعليه اثناء ترجمة هذا  
القسم او ذلك ان يضع نصب عينيه الهارموني  
الكلي ، محاولا ، مهما كان الثمن ، ان يترجم  
ترجمة امينة جميع عناصر الجملة دون التفريط  
ببعضها او « صقلها » وان يحافظ في الوقت ذاته  
على التركيب النحوي الصعب المميز لدوستوفسكي  
والذي يبدو احيانا « من الصناعة » ولكن هذا  
النحو المميز - حسب اقتناعي العميق - يعتبر  
طريقة مدروسة فنيا تعمل على خلق الهارموني  
الكثيف المتعدد الاصوات في موسيقى الرواية ، وهو  
ليس نتيجة « لعدم الاتقان » في الاسلوب .

وثمة صعوبة أخرى يواجهها المترجم ، حيث يترتب عليه ، ان يعكس في لغته القومية ذلك التركيب النحوي بشكل لا يفضي بالقارئ السى التوقف اثناء القراءة ، ولكي لا يتهم المترجم « بعدم الاتقان » ، بل يجعله يحس احساسا خفيا بمميزات اسلوب دوستويفسكي وتعوض المنفعة الاستاتيكية الكبيرة المترجمة من جميع تلك الصعوبات في النهاية لانه يسمع ، نداء الاحاطة بذلك البناء الموسيقي الرائع في الرواية ، سيمفونية عبقرية ويعثر في كل مقطع على عناصر الهارموني والتطور السيمفوني الذي ليس بمقدور الآخرين ملاحظتها .

يمكننا تعداد حوادث لا حصر لها من الصعوبات المتنوعة التي تواجه المترجم « للاخوة كارامازوف » ، - ماهي المشاكل المطروحة امام المترجم مثلا في تقليد اسلوب الفصول « الكنسية » من الرواية ! - ، وسأتوقف عند حادثة واحدة فقط حيث ترتب علي التغلب على صعوبة ذات طابع خصوصي للغاية . انكم تذكرون النقيب الركن سنيغريف في « الاخوة كارامازوف » . الذي يقدم نفسه في احد الاماكن الى اليوشا كارامازوف قائلا « انني نيقولاى اليتش سنيغريف النقيب الركن السابق في المشاة الروسية ورغم نقائصي المشينة فما زلت نقيبا ركنا . وبالاخرى ينبغي ان اقول :

النقيب الركن سلوفويرس وليس سنيفيريف لانني  
اصبحت أسمى في النصف الثاني من حياتي  
سلوفويرس . وقد سميت سلوفويرس  
للتحقير » .

يستخدم سمير دياكوف وماكسيموف احيانا  
حروف ير ، س مع الكلمات . فهل من الضروري  
ترجمتها ؟ لا يمكن ولا يجوز .. ويمكننا فقط نقل  
النغمة التي تخلقها هذه الحروف . ولكنها تحمل  
في حالة سنيفيريف ، كما يبدو من الكلمات المذكورة  
اعلاه ، وظيفة مهمة حتى انه يسمي نفسه  
سلوفويرس . وهذا يعني انه يجب ترجمة سلوفو  
— ير على شفاهه ، بل يترتب علينا ترجمة  
« سلوفويرس » ولكن كيف نقوم بذلك ؟

فكرت يوما بكامله ورفضت كل ما هن في رأسي  
واخيرا اضطربت اعصابي ونمت بعد الغداء . وها  
انا ... في حالة اشبه بالحلم « سمعت » صوت  
النقيب الركن الذي نام معي وتحدث باللفظة  
الارمنية مستخدما الكلمة الارمنية « تيسار »  
التي تعني شيئا مثل « سيد » الروسية . فقفزت  
فرحا من فراشي وصحت : « هورا ! » ، اجلس  
اليسست هذه بالحادثة النمطية لعملية تتميز بفرح طاغ  
ولا يستطيع القارئ أن يحدس مدى الصعوبة  
التي عانيتها ومن الافضل الا يحدس ذلك !

كانت الصعوبات كثيرة وكثيرة للغاية ! لا تكاد  
توجد اية تقاليد يمكن الاستناد اليها في ترجمة  
نتاجات دوستوفسكي الى اللغة الارمنية ! ولم  
يكن دوستوفسكي « محظوظا » بهذا الشأن .  
وهذا يعني الا اعتمد على احد وان افعل كل شيء  
بنفسي وان 'عمل في ارض بكر . استعنت في مثل  
هذه الظروف بكونستانس هارنيت اي اطلعت ،  
خصوصا في الحالات الصعبة ، على ترجمتها في  
اللغة الانكليزية . وقد ساعدني ذلك احيانا على  
ايجاد طريقتي الخاصة . وكثيرا ما كنت اناقشها  
وافترق عنها وهذا شيء طبيعي لان التفكير في  
اللغة الارمنية يختلف عنه في الانكليزية ، اضافة  
الى 'ن اللغة الارمنية منحني ، بفضل تطورها  
منذ عصور طويلة ، مجالا رحبا لنقل اسلوبه  
والظلال العاطفية التي تغني بها اللغة الروسية .  
وعثرت احيانا على سقطات لدى هارنيت .

طبعاً لا يمكن ان تكون السقطات العابرة  
مقياسا لتقييم نوعية الترجمة . لقد سبق وقلت  
ان هارنيت ترجمت رواية دوستوفسكي ترجمة  
رائعة تعتبر فعلا افضل ترجمة « للاخسوة  
كازمازوف » في اللغة الانكليزية وهي جديرة بان  
يعاد طبعها مرارا . من المستحسن الا تصدر عن  
المترجم اية اخطاء ، ولكن لابد منها حتى في التراجم

لمتازة ولا سيما اذا كانت الرواية كبيرة الحجم .  
واود الادلاء بشيء حول احدى سقطات هارنيت التي  
تبدو غير ملحوظة للوهلة الاولى . جاءت هذه  
العبارة في فصل « المفتش العظيم » : « ... ان  
جميع المتناقضات التاريخية المستعصية الحل  
التي تتميز بها الطبيعة البشرية على وجه الارض »  
« لم تتفحص المترجمة كلمة المستعصية الحل »  
وترجمتها بمعنى « المعلق حلها » فوضعت كلمة  
(unsolved) بدل وجاءت على الشكل التالي :

((...all the unsolved historical))

((contradiction of human nature))

سيصاب القارئ النبيه بالحيرة من كلمة unsolved  
التي تناقض فلسفة المفتش العظيم برمتها ،  
وحتى فلسفة دوستويفسكي . وبالمناسبة تحتوي  
ترجمة هذه العبارة على حذف يعتبر مثالا نمطيا  
« للصقل » الذي لا ضرورة له ، فقد استقطت  
عبارة « على وجه الارض » هذا مع العلم ان كلمة  
« الارض » تعتبر احدى الافكار الفنية الفلسفية  
المهمة في ابداع هذا الكاتب والمفكر الروسي  
العبقري وليس في تلك الرواية وحدها .

وكما ازدادت صعوبات الترجمة الابداعية  
واشتدت عذاباتنا بصورة اقوى ، تعاظم توهيج



الالهام في داخلي ، وكنت اعي ان كلمة « مترجم »  
محاطة بهالة تبجيل . لقد قدس لشعب مترجميه  
القدماء الذين قدموا منذ القرن الخامس  
نماذج ساطعة لفن الترجمة العالمي  
وكتبوا هم انفسهم نتاجات فنية اصيلة  
 واصبحوا بذلك رواد ادبنا . وليس من العبث ان  
يمجد الشعب ذكراهم كل عام في يوم عيد المترجمين  
 واردت ان اكون جديرا بتقاليدهم حينما ترجمت  
 واحدة من اعظم روائع الادب في عصرنا الجديد .  
 ووددت ترجمة هذا النتاج الفني بشكل يبدو في  
 اللغة الارمنية كما لو كان جزءا اصيلا من ادبنا  
 لقومي ، بعدما وجدت في المميزات التي تنفرد بها  
 عبقرية دوستويفسكي اشياء كثيرة مشتركة بينه  
 وبين غريغوري ناريكاتسي العبقرية العظيمة في  
 الادب الارمني .

وعلى هذا النمط مرت ايام وشهور العمل  
 الابداعي البهيجة التي استمرت ثلاث سنوات ، اي  
 بقدر ما استغرقت بالضبط كتابة هذه الرائعة  
 الادبية . « وشعرت انني كتبت هذه الرواية  
 بنفسني » .

صدر في شهر اذار من السنة الحالية الجزء  
 الاول من الترجمة في يريفان . فاخذته - وقد  
 خامرني - شعور « مضيء وبهيج » ، الى صديقي

القديم الذي اقسمت امامه في ذلك اليوم البعيد  
من ايام الصبا . وقد اصبح صديقي نيكو غوس  
تاهمزيان ناقدًا موسيقيا بارزا في يريفان .

وصدر في حزيران الجزء الثاني من الرواية .  
وجئت بعد فترة قصيرة الى موسكو عضوا في وفد  
ارمينيا لحضور اجتماع المترجمين الاتحادي العام  
الثالث وجلبت معي جزئي « الاخوة كارامازوف »  
لكي اهديهما الى بيت دوستوفسكي الذي اصبح  
متحفا في موسكو .

وقد اهديتهما قبيل بضعة ايام .  
وهكذا انتهت قصة ذلك القسم العسير .  
وشعرت بشيء من الكآبة ..

فقبل ربع قرن دخل دوستوفسكي ، في  
ارض جزيرة قبرص القديمة الرائعة ، الى « بيتي »  
واستقر فيه استقرارا ثابتا . وبعد ربع قرن  
دخلت الى بيته في موسكو يخامرني شعور في  
الامتنان والتبجيل والحب . واتمنى أن يستقبلني  
بعين الرضا .

## الطرق الضرورية

بقلم س . فلورين

لا يرتبط العمل الابداعي ارتباطا وثيقا باستخدام المعاجم المتباينة كما هو شأن الترجمة عموما وترجمة الادب الفني خصوصا . الترجمة ليست عملية تدريسية ، بل ابداعية لان الحديث لا يدور في هذه الحالة حول التلميد أو الطالب أو من يتعلم الترجمة بل حول المترجم الماهر الذي تشكل اعماله اسهاما في الادب الوطني وفي الثقافة العامة لشعبه .

يقوم التلميد والطالب والهاوي والمترجم المبتدئ بالتنقيب في بطون المعاجم تنقيبا ماثبرا لالتقاط الفكرة الاجنبية واصطيادها من بضع كلمات معروفة لديه واخرى « قد تفوقها » مجهولة المعنى . تقوم الكلمات المعروفة مقام نقاط الارتكاز والمنائر التي تلقي ضوءا باهتا على دائرة محدودة ضيقة يلغها الظلام ((mare incogitum)) .

وإذا اخذنا بالحقيقة التي سبق تكرارها دائما والقائلة : على المترجم قبل كل شيء ان يمتلك زمام اللغة التي يترجم منها ، وان يكون على معرفة اوسع بتخوم اللغة التي يترجم اليها ، فلا بد لنا ايضا من معرفة سبب لجوء المترجم الماهر الى المعجم ، وان كانت الكلمات التي يبحث عنها مفهومة . قد يكون مبعث ذلك قصوره في ايجاد الجملة المرادفة لها في الحالة الراهنة ، فهو وان وجد معادل الكلمة او العبارة المترجمة يظل يبحث عن جملة اكثر دقة وملائمة . ولا يستثنى من ذلك سوى بضع كلمات وعبارات منفردة تتخطى حدود المعارف اللغوية والثقافية العامة . وتضطرننا تلك الكلمات والعبارات الي الاستعانة بمعاجم وادلاء وقواميس خاصة سنتحدث عنها فيما يأتي .

يلجأ المترجم الى المعجم العادي من لغة الى اخرى ومعاجم العبارات المفسرة والمعجم الموسع للغة التي يترجم منها لكي يكشف مضمون عدد ضئيل من الكلمات والعبارات التي يجهل مضمونها وليتفهم معناها الغامض ، او يتأكد من صحة فهمه لها ، ولكي يحفز ذاكرته - بالدرجة الرئيسية - عندما يكون معادل الكلمة او العبارة المذكورة على طرف لسانه .

ولا يقتصر المترجم - في ايجاد الجملة المطابقة

تطابقا كاملا للكلمة أو العبارة المترجمة والوظيفة الدقيقة لها - على معارفه وامكاناته الذاتية ، بل يستعين بالمعجم ومعاجم العبارات والمترادفات والمتشابهات وإلى مجاميع الحكم ولاقوال الماثورة وغيرها من المطبوعات المماثلة في لغته القومية .

من الامور المسلم بها ان المعجم أحد اسلحة المترجم . ولا بد من استخدام مختلف الاسلحة عند الاشتراك في المعركة . ولذلك ينبغي ان يكون المترجم بكامل عدته المعجمية وليس من باب الصدفة تقسيم المعاجم الى ثلاثة اصناف لان المعجم يفيد - وفقا لرأي كاتب هذه السطور - ثلاثة مراحل متعاقبة في عمل المترجم :-

١ - وضع المعادل اللغوي لجميع المفاهيم الغامضة في مجالات الاختصاص المختلفة والكامنة في النص الأصلي .

٢ - الفهم الشامل للكتاب المترجم ، بما في ذلك الادوات التعبيرية الدقيقة التي يستعملها المؤلف .

٣ - خلق كتاب في لغة اخرى .

تمثل هذه المجموعة من معاجم اللغتين واللغة الواحدة والمعاجم المقتصرة على حقل معين « كالمعاجم التكنيكية والموسيقية والتجارية والفلسفية والطبية

والكيمياءية الخ » ومعاجم الاصطلاحات والتاريخ  
والجغرافيا والموسوعات الادبية ومعاجم اللهجة  
العامية والمختصرات والالفاظ الخ ، وكذلك معجم  
الكلمات الاجنبية في اللغة لاصلية ، تمثل أدوات  
لترجمة المفاهيم الخاصة من اصطلاحات وجمل  
واسماء جغرافية وتاريخية وغيرها من الاسماء ،  
وتخدم تقرير الاشكال اللفظية والاملائية في لغة  
الترجمة وتكون بمثابة المراجع ايضا . اما المعاجم  
الادبية واللفوية المختلفة كالمعاجم الموضوعية في  
اطار المنظار التاريخي للكلمة حيث تستبين دلالتها  
من خلال استخدام مؤلف ما لها في نتاج معين « مثل  
معجم نتاجات شكسبير » أو قوائم المفردات  
والعبارات الاجنبية « مثل قاموس كلمات واسماء  
الهنود الحمر التي الحقها لونفيلو بقصيدهته  
- غنية حول الهاتين - أو شرح الاصطلاحات  
النادرة كمعجم الاصطلاحات البحرية الملحق برواية  
- بورت ارتور - للكاتب أ. ستيفانوف مثلا »  
فانها تفيد المترجم لدى ترجمة اعمال الكاتب أو  
النتاجات المذكورة ويمكن الافادة منها عند ترجمة  
اعمال اخرى تماثلها في الحقبة التاريخية واللون  
المحلي والموضوع .

ولا يستبعد ايضا (نشير الى ذلك بين قوسين)  
أن يستطيع المترجم في بعض الحالات العثور على

تفسيرات للكلمات الغريبة أو النادرة الاستعمال  
- ( قد يكون من الافضل القول بعض الكلمات  
القديمة التي لم تعد متداولة ) - في عدد من المعاجم  
الخصوصية أو القديمة التي لا تستعمل الآن .  
ويمكننا ، في الحقيقة ، القيام بتلك الاستقصاءات  
في ماكن غير متوقعة ابدا ، في الكتب المساعدة  
والتعليمية القديمة التي لا يخطر في بال احد  
التنقيب في بطونها . قد يبدو ذلك غريبا للوهلة  
الاولى ولكنني عثرت مرارا على المعنى الصحيح  
لبعض المفاهيم والعبارات الغريبة في معجم خاص  
بالكتاب المقدس ووجدت صدفة بعض الكلمات  
الارلندية والاسكتلندية النادرة في معجم القوافي  
الانكليزي بعدما عجزت عن الاهتداء اليه في المعجم  
الموسع الانكليزي وفي المعجم الذي يضم اللغة  
الاصلية الى الثانية . لقد ارشدني معجم بروهاوس  
القديم الى مثل هذه المعلومات التي لم استطع  
استطلاعها في احدث الموسوعات . وقدم لي  
لقاموس الفرنسي القديم العديد من الخدمات  
المماثلة ووجدت ضروريا - لدى تنقيح الترجمة من  
اللغة الروسية - تفسير العبارات المأخوذة من  
البيئة الأوروبية في المعجم الموسع الانكليزي .

اقتصر ما ذكرناه حتى الان ، حول القواميس  
والمعاجم والادلة الخ ، على مجالات معينة من العلم

والفن والانتاج كما رأينا تعرض الكاتب لها في  
الاعمال المنطوية على وحدات من المفردات المنعزلة  
التي تتضمن - في اغلب الحالات - معادلات وظيفية  
واحدة .

ولابد لنا - لغرض فهم الفكرة أو الصورة  
التي يعرضها الكاتب ومن اجل المحافظة على الظلال  
التي يحملها مدلول العبارة - من الاستعانة بطرق  
اخرى لانه كما يرى الاكاديمي ل.ف. شيربا ،  
العالم الروسي المشهور ، « لا تماثل كلمات لغة  
معينة في معظم الاحيان ، كلمات لغة أخرى فقط ،  
بل تقوم بينهما علاقات متنوعة بالغة التعقيد » (٦)  
وان « ... عددا ضخما من الكلمات - المفاهيم في  
اية لغة كانت لا تتطابق مع نظيراتها في لغة أخرى  
ويستثنى من ذلك ، دون ريب ، المصطلحات  
حسب » (٧) هذا رأي مختص في اللغة وينطلق  
المترجم والمنظر ل.ن. سوبوليوف من الموقف  
نفسه فيعلن قائلا : « تعكس كل لغة ماضي الشعب  
الذي خلقها وحاضره ، وتتبع القوانين الداخلية  
التي يتسم بها تطورها . ولو لم يكن الامر على  
هذه الشاكلة لما ظهرت مشكلة الدقة في الترجمة  
السياسية او الفنية أو اللغوية ، ولاصبح جهد  
المترجم شبيها بعمل كاتبة الطابعة التي تنقل  
نسخة من الوثيقة وتغدو كلمة رقم ٢١٥٥ في اللغة



الروسية مطابقة لنظيرتها في اللغة الفرنسية او اية لغة اخرى ... » (٨) .

ربما تعتبر هذه النقطة بالذات نقطة انطلاق حقيقية في عملية الترجمة الإبداعية ، أي عدم النقل التقريري من لغة لاخرى ، وانما ايجاد المصطلحات المتطابقة والبحث عن المعادل الوظيفي الكامل ، بقدر الامكان ، لكل حالة على انفراد .

ولا مناص من ان يفضي البحث ، « أو يجب ان يفضي » ، بالمرجم الى مسجم اللغة الموسع الذي يعتمد عليه في الترجمة . فمعرفة المتقنة باللغة تسمح له باستخدام هذا القاموس استخداما طليقا حرا وتساعد المعلومات الواردة فيه ، بخصوص البيئة والتاريخ وطرق تفكير الشعب ، على فهم المحتوى الذي تنطوي عليه الكلمة في النص المذكور ويغدو منطقيا ان يكون تفسير الشعب ذاته للكلمة أو الصورة اللتين خلقهما تفسيرا اكثر شمولية قبل ان تمرأ عبر مصفاة المعجم اللغوي للمترجم الذي يميل قبل كل شيء نحو البحث عن المعادل الوسطي الحيادي العام .

ومن الطبيعي ان يضطر المترجم ، عند الاستعانة بالمعجم الموسع الذي يضم عسدا مختارا من مترادفات المعروفة ، استخدام مبدأ

التفسير بالذات بدرجة كبيرة لايضاح مدلول  
لكلمات المنفردة الاولى ، باعتبارها **تركيباً لمعان**  
عديدة ومراعاة لعنصر المترادفات وتوضيحها  
اجمالاً .

وعلى الضد من ذلك المعجم الذي يضم لغتين  
فغالبا ما يقدم معادل الكلمات المتماثلة ذات المعنى  
المترادف ترادفاً مفرطاً . وينطبق هذا في كثير من  
الاحايين على الافعال واسماء الصفات ، واكل منه  
انطباقاً على اسماء الموصوف المجردة ذات المعنى المجازي  
واندر بالنسبة لاسماء الموصوف التي تمثلها اسماء  
المواد المحسوسة والقريبة في جوهرها الى المصطلحات  
والعبارات . .

ومع ذلك ، لامناص لنا من الاشارة الى كون  
المترادفات لا تعني ان الكلمة المذكورة تحمل معاني  
جمة - كما اشار . غ. غوروخورني بحق الى ذلك -  
بل على العكس ، فاحيانا تقدم كلمة في اللغة المترجم  
اليها - ولا سيما اذا كانت من اللغات القريبة من  
بعضها الاخر - عددا من المعاني في الكلمة الاولى .  
ولا بد ان يعطينا مجمل المترادفات المشار اليها في  
الحالة الاولى المدلول الشامل لمحتوى الكلمة الاولى  
( كما هو شأن المعجم الموسع ) . ويؤكد الاكاديمي  
شيربا الذي اقتطفنا منه بعض الفقرات : « . . ان  
معاجم الترجمة العادية لا تزودنا بالمعرفة الحقيقية

للكلمات الاجنبية ، ولكنها تعيننا على حـدس مدلولها في النص . . » ثم يضيف بعدئذ اضافة مهمة للغاية وهي ان « معاجم الترجمة التي تترجم الكلمة الاجنبية بهذا المعنى أو ذلك ، لا تعنى ابدا بالمعاني العديدة التي تحملها . . » (٩) أي دلالاتها المتنوعة في اللغة المترجم اليها .

ولذلك نميل أو قد نميل ابان العمل بالمعجم ذي اللغتين « المترجم » اكثر ما يكون الى فهم كل متردف في الترجمة باعتباره المعادل المنفرد الممكن للكلمة الاجنبية الرئيسية ، أو بالاحرى تعتبر هنا مقدمة الفاموس بمثابة التحليل للكلمة الرئيسية المذكورة . ويؤكد ذلك الاختصاصيون الذين يمثل قاموس اللغتين السلاح . لوحيده لديهم ، أو يكون — من الافضل أن نقول — اداة وعدة في عملية الترجمة الميكانيكية (١٠) .

رغم ان كل من ي.ى.ى. ريفزين وف.يو. روزينتسفينغ يوجهان اللوم في كتابهما حول الترجمة الآلية بخصوص « . . ظهور نوع من الاهمال لقواميس اللغتين في نظرية الترجمة ولدى بعض المترجمين المحترفين . . » ولكنهما سرعان ما يعترفان بأن « . . . معجم ( اللغتين ) يمثل السجل الاول للكلمات المتطابقة المقدمة لنا سلفا والتسيي نواجهها اثناء ممارسة الترجمة » (١١) . يقرب هذا

القول ، اضافة الى الرأي الوارد سابقا ، قاموس اللغتين من الاصطلاح الذي قال عنه شيربا : « تقوم القواميس المترجمة على خطأ مبدئي مصدوره افتراض معادل لنظام المفاهيم في اي لغتين » (١٢) .

يثبت كل ما ورد ذكره اعلاه قضية ضرورة استخدام المعجم الموسع ومعجم العبارات في اللغة الاجنبية في سبيل الفهم العميق والحقيقي للكلمات والجمل والمعاني الفامضة والمجهولة . ويفيد قاموس اللغتين ، في الحالة الراهنة ، كمرجع بصورة رئيسة او ملقن فريد يمكنه ان يساعد المترجم فقط من خلال تذكيره بالكلمات المتطابقة في اللغة المترجم اليها مما يعجل في عملية الترجمة .

وتنتفي الحاجة ، في هذه الحالة انتفاء كاملا الى وضع معاجم الترجمة في لغتين ( اي الموضوعه مسبقا للمترجمين ) التي تحدث عنها ف.غ. غاك وفقا للقاعدة التي اشار اليها ، اذ ينبغي على المترجم ان يمتلك ناصية اللغة امتلاكا وافيا منذ البداية . ويعلن ا.ف. غاك اضافة الى ذلك ما يلي ، لعل قائمة مفرداته ( يعني معجم الترجمة ) اقل من مفردات القاموس العام ، ويمكنه الاستغناء عن الكلمات النادرة والخاصة في عملية الترجمة التي تفترض الاستعانة بالقواميس الخاصة ، بدليل الكلمات » (١٢) . وثمة آراء اخرى لـ ف.غ.

غالب يستوي فيها هذا النمط من القواميس مع القواميس العامة ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى يحولها ، بصورة رئيسة ، الى ضرب معين من القواميس ذات الطابع التعليمي .

والآن اقتربنا من المرحلة الثالثة والاخيرة في عملية الترجمة الا وهي خلق النتاج ، واعني بها تلك اللحظة التي لا يجري فيها البحث جوهرياً «ؤكد على ذلك» ، عن معنى الكلمة والعبارة وما تحتمل من تفسيرات في اللغة الاصلية ، وانما عن المعادل المناسب ذي القيمة الكاملة في اللغة المترجم اليها .

ومن المناسب الاشارة هنا قبل الدخول في الدراسة الاساسية لهذه القضية الى ان المترجمين البلغاريين من اللغات الأجنبية يمتلكون ادوات ايضاحية اخرى ، قد تكون غير متكاملة ولكنها مفيدة للغاية في هذه المرحلة من العمل التي تبدو غير مقيمة تقييماً كافياً .

لقد اثارت تأملاتي الطويلة هذه الملاحظة لدي واصبحت على قناعة من أن العديد من مترجمينا - «و هكذا كان الامر حتى وقت قريب» - ولاسيما المبتدئين والمتوسطين منهم ، وطبعاً أولئك الذين يهمهم عدد المترجمات دون نوعيتها ، يشربون بالترجمة وهم مجهزون بقواميس اللغتين حسب .

ويفترضون في انفسهم اجادة لغتهم القومية تماما  
ولذلك يصبح « القاموس الموسع البلغاري »  
و « القاموس الاتيولوجي البلغاري » و « قاموس  
الكلمات الأجنبية البلغارية » و « قاموس المترادفات  
البلغاري » بل حتى « قاموس التهجئة للغة  
الادبية البلغارية » ضيوفا قلما تؤم منضده الكتابة .  
اما قاموس نايدن غيروف فيظل منيعا حصوله  
حتى على هؤلاء الذين يريدون ويستطيعون  
استعماله .

لنعد ثانية الى عملية الترجمة . لابد من  
التعبير الواضح المتفحص المفهوم لكل ماهو غامض  
ومجهول في الاصل . وتمثل اعادة صياغة التعبير  
أو البناء نفحة عفوية ، « أو ربما من الأفضل أن  
نقول ذاتية » ، ابداعية تارة أو تفكيراً مستأنساً  
صبوراً مثابراً أو بحثاً وانتقاء وتركيباً تارة اخرى .  
وتظل نتائج هاتين العمليتين مهما بلغ نضجهمما  
بحاجة الى المراجعة و « الصقل » أو كما يسمونه  
باللغة الانكليزية (( final touch )) أي  
اللمسة الاخيرة للريشة التي يحتاجها الفنان لينفث  
الحياة في النسيج الجاهر .

ولا مناص من استخدام القاموس الموسع  
في اللغة المترجم اليها اثناء عملية التفكير والانتقاء  
أو ابان المراجعة والصقل الاخيرين ، فهو لا يساعد

على تنقيح ودقة المدلول ، « المضمون والمعنى » ،  
لبعض الكلمات التي استعملها المترجم ، ولكنه يبين  
له مدى ملائمة استعمال بعض الكلمات التي  
يعرفها المترجم جيدا في النص المذكور ، وهل  
تتمتع بوجود حقيقي ، وهل استخدمها استخداما  
صحيحا في العبارة المتميزة ، وهل اخطأ في تسيير  
الفعل . وما أكثر الحالات التي يفضي فيها إيضاح  
الكلمة المنقحة بالمترجم الى إيجاد المرادف الملائم  
الدقيق .

يمكن لقاموس الكلمات الأجنبية وينبغي عليه  
ان يقدم العون للمترجم في تبديل الكلمات الدخيلة  
والاستغناء عنها بكلمات أصيلة جيدة في اللغة  
المترجم اليها أي التقليل الى الحد الأدنى من  
العنصر الطفيلي في اللغة الأجنبية .

يساعدنا قاموس العبارات ، « حتى اذا  
أحتوى لفتين » ، على التقاط المعادل الوظيفي  
المناسب للمصطلحات والحكم والاقوال المأثورة  
المستعملة في النص الاصلي .

ولابد لقاموس الحكم ان يلعب دوره في هذا  
الشان .

ولا مفر هنا من التوقف قليلا عند موضوع  
الترجمة من اللغات الأجنبية الى البلغارية . اننا

نمتلك كثيرا من مجاميع الحكم والاقوال الماثورة الشعبية ، ومن الشهرة بمكان مجموعة الحكم البلغارية لـ بيتكو وب. سلافيكوف . وثمة عدد غفير من الحكم والاقوال الماثورة الموزعة فسي بضعة اجزاء من « الابداع الشعبي » و « الحكم ولعبارات البلغارية » التي قام البروفسور م. أرنادوف بتصنيفها والتعليق عليها . وعلى الرغم من جودة هذه الكتب وغنى محتواها فليس من اليسير على المترجم استخدامها لانها موضوعة وفق نظام الحروف الأبجدية وحسب الحرف الاول في الكلمة . ويمكن لمجموعة «...ه حكمة وقبول ماثور ، مختارة من اللغة البلغارية » التي وضعها كل من ميلكوغريغوروف وكوستادين كاتساروف ان تقدم معونة محمودة انطلاقا من تنظيم محتواها -« على الرغم من بدائيتها احيانا وعدم اقناعه دائما »- وهو مقسم الى « عشرين فصلا أساسيا من حيث مدلوله وحوالي ثلاثمائة وثلاثين عنوانا بالنسبة للموضوعات » . ويمكننا ان نشير الى نموذج آخر من هذا النمط مثل »

The Oxford Dictionary  
of English proverbs)) by W.G. Smith

الذي تم اختيار الحكم فيه حسب الحروف الأبجدية والكلمة الرئيسية فيه



ستكون وضع معجم وفق هذا النمط - مع الاخذ  
بنظر الاعتبار ان يكون اوسع واكثر ملاءمة في  
توزيع المادة - عظيم الفائدة لا للمترجمين حسب .

وبالرغم من ذلك نحتل بلا منازع مهمة  
المترجم الرئيسة اهمية كبيرة في هذه المرحلة  
الاخيرة ، أي مرحلة إعادة خلق الأصل ، والتي  
تتلخص في اختيار مادة المفردات العامة الاكثر قربا  
وملاءمة من حيث مضمونها في اللغة المترجم اليها .  
وعندئذ تغدو « العبارة الماثورة » و « المترادفات -  
تلك الكلمة التي يستخدمها المترجم عندما  
لا يستطيع ايجاد المعادل الصحيح » مجرد نكتة  
ذكية .

سرعان ما يلجأ معظم المترجمين - لدى انتقاء  
المعادل الوظيفي للكلمة - الى معجم اللغتين . ومن  
الطبيعي أن يلقي نظرة على عدد من المترادفات  
لاكثر أو الاقل قربا من الكلمة التي يبحث عنها  
ولكن . . لا يحدث ذلك غالبا ، فعندما أترجم من  
البلغارية الى الروسية فإن معجم « اللغة البلغارية »  
لـ س. تشوكالوف وكذلك قاموس س. بيرنستين  
لا يسعفاني في ايجاد الكلمة الملائمة الدقيقة دقة  
تامة في اللغة الروسية بسبب فقره للمترادفات في  
القسم التمهيدي منه . وعندئذ اضطر ، بسبب  
فقدان معجم المترادفات الروسي ، الى التنقيب في

« المعجم الموسع اللغة الروسية » لـ أوجييوف  
و « معجم اللغة الروسية » لأكاديمية العلوم  
السوفيتية و « المعجم الموسع » لـ دال الخ .

صدرت مني كلمة « فقدان معجم روسي  
بالمتردفات » ولا اعني بذلك ان باستطاعة معاجم  
المترادفات والمتناظرات وحدها في اللغة المترجم  
اليها ، تقديم الامكانات للمترجم لايجاد الكلمة  
البالغة الدقة أو الملائمة جدا في النص المذكور  
تلك الكلمة التي تفدو العبارة أو المقطع أو الجملة  
بفضلها غنية وقيمة وتنقل الظلال اللازمة لمعنى  
الكلمة .

واذا انتقلنا الى الحديث عن الترجمة الى  
اللغة البلغارية فيمكننا القول اننا اكثر غنى في  
هذا المضمار . فنحن نمتلك معاجم المترادفات  
العامة لكلا النمطين ، سواء كانت فقيرة او غنية ،  
كاملة او ناقصة ، مثل المعجم الموسع ( لـ ماريانا  
دايفيا ١٩٣٠ ) والمعجم العادي الذي يحتوي على  
احصاء المترادفات فقط وهو واسع سعة كافية وقد  
طبع اربع طبعات حظيت كل طبعة باضافات  
جديدة لمؤلفيه لويين ونانوف ١٩٣٦ - ١٩٦٣ .

أما في الاتحاد السوفياتي - اذا اسقطنا من  
حسابنا « المعجم التعليمي لمترادفات اللغة الادبية

الروسية « مؤلفيه ف.د. بافلوف - شيشكين  
و ب.أ. ستيفانوفسكي - فقد صدر أول معجم  
موسع عصري للمترادفات ، مع العلم ان حجمه  
صغير جدا ، عام ١٩٥٨ واعيد طبعه مع اضافات  
مهمة عام ١٩٦١ واسمه ( معجم مترادفات اللغة  
الروسية المختصر ، لـ ف.ف. ف.كلوف ) ، ويعتبر  
مشروع معجم المترادفات لأكاديمية العلوم  
السوفياتية . معهد اللغة الروسية . قسم  
المعاجم ، موسكو ، « الموسوعة السوفياتية »  
معجما ضخما ومتكاملا نسبيا ، وليس ثمة نمط  
آخر من المعاجم في الاتحاد السوفياتي لحد الآن .

وبناء على هذا نرى ان المترجم يمد يده  
لمعجم المترادفات فقط بعدما يعجز عن ايجاد  
المعادل الملائم للكلمة في معجم اللغتين أو المعجم  
الموسع . ولكن لماذا لا نختصر الطريق ونقفز  
المرحلتين الاولى والثانية ونبدأ العمل من المرحلة  
الثالثة

لما اثارت مفردات مترجمين روسيين لكتاب  
انكليزي دهشة كورني تشوكوفسكي أبو النظرية  
الحديثة في الترجمة الفنية هتف قائلا : « لا يمكن  
العثور على تلك الكلمات المعبرة في أي قاموس  
انكليزي - روسي . » (١٥) . ربما يمكن العثور على  
ذلك في معجم المترادفات ، لان مهمته لا تقوم على

اعطاء المعنى اللائح للكلمة المفردة الاجنبية ، وانما الكشف الكامل لجميع ظلال المعنى التي يمكن ان يحتويها المفهوم المذكور .

ومع ذلك لا يكفي البحث عن الكلمة المنشودة في اول مجموعة للكلمات المترادفة التي تخطر على بالنا . فغالبا ما تتطلب مهمة الكاتب الصبر ويواصل لـ . تشوكوفسكي حديثه قائلا : « . لذلك فواجب المترجم - اذا كان فنانا حقيقيا - ينطوي بالذات على : التنقيب دائما عن الكلمة الاجنبية المماثلة للكلمة الروسية والتي لا يمكن ان يحتويها أي قاموس » (١٦) . اجل ، ينبغي ان تكون لدى المترجم القدرة على بناء جسر من العبارة المترادفة لثانية وثالثة ورابعة بحيث يمتد الخيط من مفهوم لآخر ما دامت عملية الفرز ( على الرغم من التناقض الذي تحتويه ) تقربه بصورة قصوى من هدفه المنشود . ويؤكد هذا أ. ف. فيودروف أثناء حديثه عن ممارسة عمل الترجمة : « . . ينحصر الحل العام للقضية التي يمكن ويجب بلوغها في البحث عن الكلمات الضرورية في اللغة المترجم اليها بواسطة التوسيع المستمر لدائرة العناصر المترادفة واعني توسيع الطريق الاساسي الذي يتم فيه حل كثير من مهمات الترجمة المعقدة الاخرى » (١٧) .

يفيد معجم النمط الثاني - ( ونعني فسي  
 البحث عن المترادفات ، ومع ذلك ينبغي على  
 البحث عن المترادفات ، ومع ذلك ينبغي على  
 المترجم الاستعانة بمعجم النمط الاول في بعض  
 الحالات لغرض معرفة صحة استخدام الكلمة  
 المنتقاة ومداه . يظل هذا المعجم الذي في حوزتنا  
 الآن - ( معجم م . ديبفا الذي اشرنا اليه اعلاه ) -  
 رائعا كبدائية ولكن محتواه ينم عن فقر بالسبغ فسي  
 الاستجابة لحاجات المترجم العملية . لانه يحتوي  
 على ٦٧٠ عبارة ذات اصل واحد ( تحتوي الطبعة  
 الثانية لمعجم كلويوف الروسي على ٦٢٢ عبارة ،  
 ذات اصل اشتقاقي تضم ١٩٠٠ كلمة فقط ، ومع  
 ذلك فثمة معاجم مترادفات اكثر شمولاً مثل :-  
 معجم وبستر المترادفات )

Webster's Dictionary of Synonyms (G.C.  
 Merriam Co., Springfield, Mass USA.  
 1942)

ولكنه لا يكفي غالبا للتنقيح المطلوب مما يضطرنا  
 الى اللجوء مرة اخرى الى معجم موسع مناسب .  
 احيانا لا يستطيع معجم المترادفات تلبية  
 متطلبات المترجم لدى اختيارها وعندئذ يضطر  
 للبحث في معجم المواضيع الخاص او معجم  
 المتناظرات في اللغة المترجم اليها الذي يجري فيه

اختيار المفردات وفق مفهومها وتتحول العبارات ذات الاصل الاشتقاقي المنفردة لتتسع في حجمها الى عبارات معجم مفردات .. ظهر هذا النمط من المعاجم لأول مرة عام ١٨٥٢ وقد الحققت فيه اضافات واعيد طبعه مرات عديدة مثل :

Thesaurus of English words and phrases  
by Peter Raget.

ويمكننا الاشارة الى

Ch Maquet. Dictionnaire analogique. Repertoire moderne des mots par les idées, de idées les mots. 1936.

Schlessing-Wehrle. Deutscher Wortschatz Ein Hilfs' und Nachschlagebuch der sinnverwandten wörter und Ausdrücke der Deutschen Sprache. 1927.

استطيع القول - من تجربتي الشخصية ان ((Thesaurus)) له روجيت المشار اليه يساعدني في الترجمة الى اللغة الانكليزية غالبا ، أكثر من اي معجم موسع او معجم مترادفات آخر . اضطررتني الممارسة من ناحية اخرى الى ان اضيف الى معجم نانوف - نظرا لعدم وجود مثل هذا المعجم - عبارات كبيرة من المفاهيم والمتناظرات التي - ولو في حالات انفرادية - تضمنت بحكمهم

الضرورة كثيراً من الكلمات الاجنبية التركيب  
من صنف الاصطلاحات والعبارات .

من البديهي ان معجم المترادفات وكذلك  
معجم المتناظرات أو معجم المفاهيم هي مجرد  
مساعدة غير مباشرة لاستاذ الترجمة الفنية لانه  
عندما يقرأ عدداً من المترادفات القريبة أو البعيدة  
يظهر في وعيه قرار حدسي مرض شأنه شأن تعاقب  
بضعة كلمات متوافقة متتابعة تفضي بالشاعر الى  
القافية الملائمة .

ومع ذلك فان كل كتاب جديد وكاتب جديد  
يضع المترجم امام قضايا جديدة من حيث الطبيعة  
اللغوية والاصطلاحات والعبارات والمقاطع والكلمات  
الرشيقة والغريبة والقديمة والكلمات الجديدة  
والعامية . ولا مناص - لايجاد المعادل لكل هذا -  
من استخدام جميع الوسائل المساعدة القائمة  
اضافة الى الموهبة وسعة الاطلاع .

واعتقد ان مترجم الادب الفني الذي « يترجم  
دون استخدام المعجم » ليس مترجماً على العموم !

## المصادر

- ١ - إضافة الى استخدام المعجم المتخصصة المتنوعة يمكن  
الإفادة جزئيا في مرحلة العمل ( بالمعطيات ) من كتب  
« الاساطير » والكتاب المقدس والقرآن والفهارس النباتية  
والاطالس الجغرافية والبيانات والغرائط الملكية الخ .
2. Dictionary of the Bible Edited by Philip  
Schaff, DD., LL.D., Philadelphia, USA,  
1880.
3. The Rhyming Dictionary of the English  
Language B. J. Walker London
4. Brockhaus' connersation-Lexiken. XIII,  
Vollständing umgearbeitete Auplage Lei-  
pzig, 1882
5. Dictionaire alphabétique et analogique  
de la langue francaise. par Elie Blanc.  
Librairie catholique Emmanuel Vitte.  
Lyon-Paris, 1892.



٦ - الأكاديمي ل . ف . شيريا . . مقدمة كتاب « المعجم الروسي - الفرنسي » موسكو . دار النشر الحكومية للمعاجم الأجنبية والقومية ، ١٩٥٥ . ص ٥ .

٧ - أعماله المختارة حول اللغة وعلم الصوت . لينيفراد . دار نشر جامعة لينيفراد . ١٩٥٨ . ص ٨٦ .

٨ - ل . ن . سوبوليوف . حول ترجمة الصورة بالصورة في كتاب : « قضايا الترجمة الفنية » . موسكو « سوفيتسكي بيساتل » ١٩٥٥ . ص ٢٥٩ - ٢٦٠ .

٩ - الأكاديمي ل . ف . شيريا . الأعمال المختارة حول اللغة وعلم الصوت . لينيفراد . طبعة جامعة لينيفراد . ١٩٥٨ . ص ٨٧ .

١٠ - « يعتبر القاموس عدة تساعد على الترجمة رغم عدم الإلمام بهذه اللغة أو تلك » ي . كاري . ج ٢ . رقم ٣ . ١٩٦٥ . ص ١٠٣ .

(( Mécánismes et traduction "Babel" ))

١١ - ي . ي . ديغزين ، ف . يو . روذينتسفيغ . اساس الترجمة العامة والالية . موسكو . « المدرسة العليا » ١٩٦٤ . ص ١٨٠ .

١٢ - الأكاديمي ل . ف . شيريا . الأعمال المختارة حول علم اللغة وعلم الصوت . لينيفراد . دار نشر جامعة لينيفراد . ١٩٥٨ . ص ٨٥ .

١٣ - ف . غ غالك . حول نمطين مختلفين من قواميس اللغتين . « دهاثر مترجم » . رقم ٢ . موسكو . طبعة دار نشر معهد العلاقات العالية ، ١٩٦٤ . ص ٦٣ .

١٤ - يقيمون في الاتحاد السوفياتي « القاموس الموسع » دال ويعيدون طبعه ( حتى في تهجئته الأصلية ! ) اما عندنا فلا يرون ضرورة في اعادة طبع خزانة اللغة البلغارية ( ل شروف ) .

١٥ - ل . تشوكوفسكي . الفن الرفيع . موسكو . «سوفيتسكي بيسال» ١٩٥٨ س ٩٨ .

١٦ - المصدر نفسه .

١٧ - ا . ف . فيودوروف . حول مدلول الخطط المتعددة للكلمة وقضية الترجمة الفنية لينيفراد . دار نشر جامعة لينيفراد للنوثة ، ١٩٦٢ . ص ٢٤ .

## اضفاء الطابع القومي على النظرية

فل . روسيلس

يتزايد عدد العلماء والادباء المهتمين بنظرية الترجمة الفنية والادبيات المترجمة وتاريخهما ونقدها . وقد حظيت دراسات المنذوبين البلغاريين س. فلاخوف و س. فلورين حول نقل الخصائص البيئية والتاريخية وغيرها لدى ترجمة الكتاب الى لغة ثانية باهتمام الجميع في الندوة التي عقدت في موسكو عام ١٩٦٦ حول « القضايا الملحة للترجمة الفنية » .

وبين ايدينا اليوم مجموعة مقالات تاريخية - نقدية ونظرية ضخمة صدرت في صوفيا (١) تحت عنوان « فن الترجمة » باشراف علماء ، ومنهم س. فلورين الذي ساهم في الكتاب بمقالة « الترجمة الفنية والمحور » و « المترجم والمعجم » (٢) و « الترجمة من اللغة الانكليزية » وكذلك المقالة

الكبيرة التي كتبها مع س. فلاخوف المعنونه :  
العبارات التي « لا نترجم » (١٧) ، ويحتوي الكتاب  
على مقالات لخمس عشرة كاتباً وعلى مقالاتين أو  
ثلاث حول محتوى المقالات التي سنتكلم حولها  
بالتفصيل فيما يأتي .

يدل ما تقدم على ان س. فلورين لم يكن  
وحده باحثاً جدياً في مجال الترجمة الفنية ولم  
يكن الوحيد الذي تعاطفت دائرة اهتماماته ومعارفه  
سنة بعد أخرى في هذا المضمار ، بل ظهر أمام  
انظارنا في بلغاريا خلال بضعة اعوام رميل كامل من  
العلماء العاكفين على هذا الحقل من حقول  
الفيلولوجيا .

وبعد مضي سنتين على ندوة موسكو القى  
المختصص اللغوي السلوفاكي انطوان بوبوفيتش في  
مؤتمر اللغة المنعقد في براتيسلاف كلمة بعنوان  
« الترجمة - فنا » تناول مفهوم « الانتقالية  
التعبيرية » في الترجمة ، وقد صدرت له عام  
١٩٦١ مونوغرافيا حول « الادب الروسي في سلوفاكيا  
بين عامي ١٨٦٣ - ١٨٧٥ » (٤) ، وكرست في  
المونوغرافيا ثلاثون صفحة فقط لقضايا الترجمة  
جرى فيها - بصورة رئيسة تحليل المواضيع  
الاجتماعية - الثقافية للروابط الادبية الروسية -  
السلافية في عصر النهضة الذي شهدته سلوفاكيا ،

بيد ان دراسة الروابط الادبية بالذات حملت ا. بوبوفيتش على التعمق في تقصي التطور الطبيعي الاستاتيكي للترجمة الفنية ، وقد شغلت مقالته التي القاها في مؤتمر براتيسلاف فضلا من الكتاب الذي تم اعداده في ذلك الحين المسمى « الترجمة والعبارة » وصدر في اواخر عام ١٩٦٨ وهو يشكل بحد ذاته تجربة في ابداع الترجمة(٥) .

اما المواد التاريخية - الادبية فيه فقد وردت بمقدار الحاجة اليها من الناحية الاستاتيكية فقط .

كانت الممارسة الادبية نقطة انطلاق س. فلورين في علم الترجمة الفنية، لقد ترجم منذ بضع سنوات كتباً الى اللغة البلغارية واشرف على مراجعة الكثير من التراجم ، اما ا. بوبوفيتش فبدأ الترجمة مستنداً الى ابحاثه التاريخية - الادبية ولكن المنطوق الحياتي افضى بهما بالضرورة الى حتمية دراسة معمار النتائج المترجمة وعملية بنائها . ويعتبران كلاهما نموذجين للنزعة المتعاطفة ، ذات الخصوصية البالغة ، لدى الادباء والفيلولوجيين نحو قضايا الترجمة التي تتزايد اهميتها في عالمنا المعاصر سنة بعد اخرى .

وهكذا نجد امامنا كتابين ، احدهما بلغاري

والآخر سلوفاكي . فماذا يقدمان للقراء والمترجمين الى اللغتين البلغارية والسلوفاكية وماذا يقدمان لتطوير العلم الجديد ونظرية الترجمة الفنية ؟

ظهر العمل الجماعي للعلماء والمترجمين البلغاريين في مجموعة مقالات لا تشكل مونوغرافيا منتظمة حول فن الترجمة . ومع ذلك فقد انارت الخمسة عشر مقالا الاولى في هذه المجموعة معظم القضايا المهمة في النظرية والتطبيق ومنها قضايا العملية الابداعية ومسألة الاعداد لمراجعة الكتاب المترجم ونشره . اما المقالات التسعة المتبقية فتشكل استعراضا للحقائق الهامة ضمن مجال التبادل الادبي في بلغاريا . وتحتوي على مقالات تشمل النشاط الترجمي للشعراء البلغار الكبار مثل بيننتشو سلافيكوف وغيو ميليف ودراسة تراجم الكلاسيكيين الاجانب الى اللغة البلغارية والتراجم الروسية للشعر البلغاري .

تستهل هذه المجموعة بمقدمة غيركبيرة لرئيس التحرير البروفسور يميل غيورغييف ، يتحدث فيها عن أهمية الترجمة في تطوير الثقافة ثم يتكلم باختصار أو بالاحرى يسرد سردا مقتضبا أسس نظرية الترجمة الحديثة ولا سيما المناهج والاصطلاحات لدى العلماء السوفيات مستندا الى المعلومات البلغارية في المضمارين : التاريخي

الثقافي ، والتاريخي الادبي . وهكذا جرى تحديد المواقف التي ينطلق منها الباحثون البلغار في دراسة مشاكل الترجمة . ويعقبها استعراض « لفكرة الترجمة في داخل الوطن وخارجه » بقلم : أ. لودسكانوف الذي ظهرت له ابحاث سابقة في نظرية الترجمة . وقد اشار قائلا : « اذا استثنينا بعض الحالات فليس ثمة من اعمال عامة حول الترجمة عموما او بالنسبة للترجمة الفنية خصوصا » (٦) . في بلغاريا يضع المؤلف ، مستندا الى اعمال علماء الترجمة ، خريطة متماسكة منهجية مقنعة لنظرية الترجمة تقوم على أساس هرمي للقضايا العامة والخاصة والجزئية يعتمد حلها على « المفاهيم والآراء العامة ازاء قضية الترجمة يرمتها وماهيتها واغراضها » وتنتصب هذه المسائل كلها على رأس ذلك الهرم .

يقدم الكاتب انطلاقا من هذا المفهوم رأيا عموميا بشأن الترجمة ، الذي يكون مبدأ التناسب جوهره ويعامله الكاتب باعتباره ضربا من الوظيفة . يجب ان تخلق الترجمة لدى القارئ « نمطا من المعاناة الفكرية والوجدانية كتلك التي يمكن أن تولدها فيه قراءة النص الاصلي » .

يقدم أ. لودسكانوف المقولة المنهجية التالية في علم الترجمة : « . نظرية الترجمة الجامعة

( النظام العمومي وعلى المستوى الشامل العام ) ،  
نظرية الترجمة العامة باعتبارها فرعاً من النظرية  
الجامعة ( النظام اللغوي على مستوى اللغات  
الطبيعية ) ، ونظرية الترجمة الجزئية « نظرية  
الترجمة الفنية ، الاجتماعية - السياسية  
والعلمية ، وترجمة الكلام الشفهي والتحريري  
وتدخل ضمنها الترجمة العادية والآلية » باعتبارها  
فرعاً من نظرية الترجمة العامة ( الانظمة اللغوية  
على مستوى الطبقات الاسلوبية « مصطلحات »  
اللغات الطبيعية ) ويتوصل الى هذا الاستنتاج لان  
« موضوع علم الترجمة يتطلب دراسة تلك  
العموميات التي تؤلف بين اشكال واجناس  
الترجمة واعني بين عمليات التحول العمومية ،  
والعمليات الاعلامية الخاصة بغض النظر عن  
طبيعة المصطلح أو المترجم ، سواء كان فرداً أو  
آلة » .

على الرغم من اصرار الكاتب على التمسك  
بالمبدأ الرئيس في جمع حالات الترجمة يظل  
« التناول اللغوي المفترض وغير اللغوي » مهمة  
وظيفية . وهو يميل ، بعد عرض تلك الابنية ، الى  
النظر للترجمة الفنية باعتبارها نشاطاً ابداعياً لا في  
المجال الادبي ، بل اللغوي . اجل ، لعل ذلك يلائم  
تناسق الخارطة المنهجية ، ولكن الممارسة نضطرننا



الى ادخال تعديلات ضرورية على ذلك البناء ، فلم  
يفلح باحث في تتبع الترجمة الادبية تتبعاً مقنعاً من  
وجهة نظر الطرق اللغوية .

ومن الملاحظ ان أ. لودسكانوف ذاته يلجأ  
في الحقيقة لدى الانتقال الى تلخيص مشاكل  
الترجمة الفنية - ( في الصفحات التالية من المقال  
نفسه ، ومن ثم في المقالات التي احتواها الكتاب  
مثل « مبادئ المعادلات الوظيفية ، اساس نظرية  
الترجمة وممارساتها » و « درجة الدقة ابان  
الترجمة » - الى الاستعانة بعلم اللغة . فهو اما  
أن يعتمد على الافتراضات العامة ( ويمكننا حل  
المشاكل الادبية على هذا الصعيد ) أو يستعين  
بطرق التحليل الادبي . ويتوصل احياناً الى نتائج  
مقنعة وشيقة . فبعلمنا يشير الى الفرق بين  
الترجمة الشكلية و الحرفية للمؤلفات يوضح فيما  
اذا كانت الاولى ترمي الى « نقل الشكل في سبيل  
الشكل » نقلاً نظامياً فإن الثانية « تكون عموماً  
طريقة أو نظاماً » . ويقول في المقالة المتعلقة بالمبدأ  
الوظيفي « لا تفضي بنا الترجمة الى نقل الادوات  
كادوات وانما الى نقل مهمة الادوات » ، وهذا  
يعني في المدلول الواسع نقل الحجم الفكري  
والعاطفي ولالات الاستكاثيكية برمتها التي  
ينطوي عليها الاصل . ويصف أ. لودسكانوف ،

امكانات المترجم ( ومن الطبيعي مبدأ امكانية الترجمة ) كما يلي : « . ما دامت لغة معينة قادرة على التعبير تعبيراً كاملاً فباستطاعة المترجم استخدام تلك الادوات التي تستطيع بمجملها أن تنقل وظيفة النتاج الاصلي في النظام الكلي . وهنا يكمن « سر الترجمة » .

يخلق ذلك المكان الذي لا يدور الحديث فيه بصورة جوهريّة ، حول المعادل اللغوي ثائراً كبيراً بين النظام الكلي بالذات والامثلة التي تتوفر في المقال . لقد استطاع بينتشو سلافيكوف لدى ترجمة قصيدة ليرمنتوف « الصخرة » (٧) نقل المناخ الاصلي في شكل مقلوب . والسبب هو ان كلمة غيمة مذكرة - باللغة البلغارية - بينما كلمة صخرة مؤنثة . وجاءت الترجمة على الشكل التالي :

نامت الغيمة الذهبية  
في احضان الصخرة الكبيرة  
لقد اسرعت في سيرها مبكرة صباحاً  
جلدة تلعب في السماء اللازوردية  
ولكنها تركت اثاراً رطبة في تجاعيد  
الصخرة العجوز ، وحيدة  
نقف مفكرة بعمق ،  
باكية بصمت في الارض القفر .

ويشير أ. لودسكانوف بحق الى انه « على الرغم من هذا الموقف الانتقالي فقد حافظت القصيدة على الموتيف الرئيس والقوة الفنية » .  
والحق كما قال أ.س. غرين « لقد انقلب كل شيء وفدا كل شيء في مكانه بعد هذا الانقلاب » .

ثمة حوادث مشابهة لهذا في الادب الروسي ومع ليرمنتوف « يالها من مصادفة ! » . فقد ترجم على هذه الشاكلة قصيدة « الصنوبر » لهائنه رغم انه ، خلافا لـ ب. سلافياكوف قد أبدل الموتيف الفني محتفظا فقط بقوة النص الاصلي .

يبحث لود سكانوف في مقالته الثالثة الاسطورة الشائعة في علم الترجمة المتعلقة « بدرجة الدقة » المعتمدة على نوع النص المترجم ويثبت اثباتا مقنعا اعتمادا على المبدأ الوظيفي ، انه خلافا للنص الاصلي الذي يتبع اهدافا متباينة ( علمية ، اجتماعية ، فنية ) يظل النص المترجم ذا هدف محدد وهو نقل النص بالدقة الممكنة ويمتلك المترجم ، لتحقيق ذلك ، مجموعة متكاملة من الطرق ابتداء من التطابق المطلق ( حينما يواجهه اصطلاح أو حادثة متشابهة اخرى ) أو بواسطة النقل « المباشر » و « المجازي » و « الاستبدال » و « المعادل » وحتى « تغيير المواقع » ( كما هو شأن « الصخرة » لليرمنتوف ) .

تسم مقالات لودسكانوف الثلاث عموما  
الكاتب بميسم المنظم المتأمل لعلمنا الجديد .

بشارك بقية الكتاب البلفار المساهمين فسي  
الكتاب « الراي نفسه في الترجمة » بمداولها  
الواسع ، ( اذا استخدمنا اصطلاحات ا .  
لودسكانوف ) . ويطور كل منهم ، انطلاقا من هذه  
الارضية ، موضوعه الخاص . لقد سبق وذكرونا  
ان دائرة المواضيع واسعة وتستنفد تقريبا قضايا  
الترجمة المعاصرة . فقد تطرق الكتاب هنا الى  
مسألة اختيار الكتاب المزمع ترجمته ( ا . دالتشيف )  
والمشاكل العامة « الكاتب والمترجم » فل .  
موساكوف ولا سيما نقل الاسلوب الخاص بالكاتب  
( ل . اتسيفا ) وبعض الجوانب المنفردة في عمل  
المترجمين ذوي الاختصاصات المختلفة مثل ايقاع  
النثر « ا . سلافوف » والفولكلور ( ي . ميتيفا )  
والمبارات « سبق وان اشرنا الى مقالة س .  
فلاخوف و س . فلورين » ، واخيرا تنقيح الترجمة  
( س . فلورين ) .

لا يمكننا عرض كل عمل من هذه الاعمال  
عرضا مفصلا ضمن حدود مقالتنا ، وطبعنا لا  
نستطيع ولعله لا ينبغي القيام بذلك لأن معظم  
القضايا التي تم التطرق اليها قد حلت أو ستحل  
بهذا الشكل المائل أو بمادة متماثلة . وسأتوقف

عند كل ما هو جديد واستثنائي وما زال موضع جدال . واعتقد ان مقالة اتاناس سلافوف المسماة « ايقاع النشر والترجمة الفنية » اكثر المقالات متعة من ناحية تطرقها الى القضايا الابداعية ، ومما يلفت النظر فيها نقطة انطلاق الكاتب ذاتها الذي يؤكد انه لا يمكن لجهود المترجم الجبارة السيطرة على اسلوب الكاتب ونوازه اضافة الى عدم استطاعته نقل مدلول كلمة الكتاب المترجم بمعناه الحقيقي اذا لم يمتلك الاحساس بايقاع العبارة وطبقا لرأي الكاتب يصبح « الايقاع » جوهريا ، اساس كل كلام سواء اكان شعريا أو فنيا - نثريا أو محادثة ، فهو الشكل الرئيس الذي تتجلى عبره الافكار والعواطف الانسانية بواسطة اللغة .

في الحقيقة ان الامور المسلم بها والقاطعة ، غير كافية لتدعيم مادة المقال ولا سيما حين تقدم التعريف للموضوع ، عندئذ يخلط الكاتب بين الايقاع والوترية ، حيث يقول : « الايقاع هو الاحساس الواعي بالموازنة بين الشحنة النوعية والزمن او بكلمة اخرى ، العلاقة التي تشير الى الحمولة الفنية التي تحصل في برهة زمنية محددة » .

ليست هذه فلتة قلم ، فالكاتب يحل بعدئذ

على اساس مثالين مأخوذين من سوفست ومايكوفسكي الفرق بين الوتيرة والسرد .

ومع ذلك لا يمكن ان تكون قيمة بحث ا. سلافوف موضع شك . فدراسة ايقاع النثر ( أي نثر كان وليس المسمى « ايقاعيا » فقط ) تعتبر جزءا غير مهم في نظرية الادب . لقد توارى فعليا مفهوم الايقاع لنغمي من الاستعمال المؤلف في نظرية الادب السوفيتية بعد العشرينات ، بينما تميز النزعة الايقاعية نثر القرن العشرين اكثر فاكثر وهي تحتوي البناء المعماري والموسيقى والسيمفوني . وليس من باب الصدفة ان تكون هذه المشكلة مشكلة ملحة في الترجمة . ان اول المسلمات التي اوردها ا. سلافوف صحيحة تماما في هذا المعنى . وعندما يحل المدخل الايقاعي الى قصة هيمنغواي « الشيخ والبحر » يصبح جليا ضرورة فهم ايقاع النثر ونقله . ولا مناص من تقديم ملاحظتين بهذا الخصوص :-

ليست مقالة ا. سلافوف الوحيدة في هذا الكتاب وغيره من الكتب ، الذي يضم مجموعة مقالات بعثتها للحياة تلك الاحتياجات الخصوصية لتطوير الترجمة الفنية وهي تدرس ، بالاساس ، القضايا الفنية عموما . يؤكد كل هذا مرة اخرى على الموضوعة المعروفة القائلة ان البناء الاسلوبى

للنص الاصلي يتجلى بدقة بالغة لدى تحليل  
الترجمة بسبب تكشف طريقة بناء النص في محيط  
ثقافي وتاريخي ولغوي مغاير . خلق تداخل  
الثقافات الترجمة باعتبارها شيئا جديدا تمكن  
الباحث النبيه من تحسس قوانينها وتشابكها مع  
بعضها ضمن ديناميكية تطور الاساليب والطرق  
الادبية التي تتجلى ابان نقل احدى النتاجات من  
شعب الى اخر ونسخه من الماضي الى الحاضر ، بل  
لا يقتصر الامر احيانا على نقله من الماضي اذ  
يتخطاه الى المستقبل عندما يظهر ذلك النتاج في  
محيط ثقافي لشعب اكثر تطورا . ويتحسس  
الترجمون انفسهم ذلك باعتبارهم فناني يمتلكون  
جوهر الابداعي .

طبعا ليست المسافة قليلة بين **الاحساس**  
( الحدس ، المعاناة ، إعادة التجسيد ) و**التحليل** .  
وبالرغم من ان الصنعة الادبية « وبضمنها صنعة  
النقد » تقوم على التحليل ولكن حرفة الترجمة  
تفوقها في هذه الناحية . . فالترجم ليس ملزما  
بتجسيد النموذج الاصلي مجددا حسب ، بل  
ملزما بتلك المادة التي نظمها الكاتب وفق القوانين  
الفنية ويمثل عمله المحمود حصيلة نشاطه الابداعي  
في التحليل الهامشي ، اضافة الى ذلك فان مقدرة  
على **المقارنة** تعتبر شرطا مساعدا لكل باحث ، فمن

أين يمكن أن يبدأ العالم اذا لم يبدأ بالمقارنة بين النص الاصيل والمترجم ؟

عندئذ تظهر ملاحظة ثانية ضرورية ذات طابع متناقض لا تتعلق فقط بـ ا. سلافوف كاتب مقال ايقاع النشر ، بل لها صلة بعدد آخر من المقالات التي تحتويها المجموعة البلغارية ، التي لم يكتف مؤلفوها بتحليل الاخفاقات اثناء دراسة الاصل والترجمة غير الموفقة ( حسب رأي كتاب المقالات ) بل غالبا ما يناقضونها بحلولهم الترجمية الخاصة . وعندئذ يبدو واضحا للعيان امام القارئ الاختلاف الحرفي بين الباحث والفنان او بين المترجم واللا مترجم . وطبقا لهذا ثقل القناعة التي يخلقها التحليل . ونلمس ذلك في مقالة ا. سلافوف عندما يحلل التراجم البلغارية لـ م. شولوخوف ، وف بانوفايا .

يعتبر هذا النمط من الاساليب خطأ اعتياديا يرتكبه المبتدئون في مضمار نقد الترجمة ، ولا بد لنا من القول ان ثلثي المساهمين في مجموعة مقالات الكتاب البلغار ، وبضمنهم ف. سلافوف ، هم من المستجدين في هذا الميدان .

يختتم ا. سلافوف مقالته باستدلالات حول تباین الاساس الايقامي في اللغات المختلفة . ولكن مما يؤسف له ان الكاتب — شأنه شأن سلفه ا. ف.



فيدوروف وغيرهم - يقتصر على طرح القضية في هذا المضمار .

يدرس كاتب آخر واعني به لوبين لوبينوف مسألة القافية في القصائد المترجمة . يقدم هذا اللغوي الشهير واحد واضعي « القاموس البلغاري للقافية » ( صوفيا ، دار نشر « العلم والفن » ١٩٦٧ ) تحليلا مقارنا نوعيا وكميا واحصائيا لامكانات القوافي في اللغتين الروسية والبلغارية ويستنتج وجود اختلاف جوهري بينهما . لما كانت اللغة الروسية تقوم على نظام وحالات الاعراب ، فانها تمتلك متراكبات لا تنضب من القوافي الدقيقة ، بينما يبدو السجع في اللغة البلغارية اكثر وقعا طبيعيا على السمع .

ان مقالة « القافية في القصيدة المترجمة » حجة بحد ذاتها ولكنها رغم ذلك تتسم بشيء من الجفاف لدى مقارنتها مع مقالة ل. لوبينوف الاخرى المسماة « القوافي في ترجمة سونيتات شكسبير الى البلغارية والروسية » . وهذا دليل قاطع آخر يمثل الفوائد التي يجنيها عالم اللغة من دراسة الترجمة . تحول التحليل المقسارن المحسوس للانجازات التي توصل اليها مارشاك والمترجم البلغاري ف. سفينتيلا لسونيتات شكسبير الى مونوغرافيا موجزة رائعة للقافية

في النظام المتكامل :لتناسق للاراء الحديثة حول  
التقفية ، وتبدأ بالميزة التالية المستقاة باناقة :-

« . . تشبه القافية بخصائصها الصغر شيها  
كبيرا . فهي على نمطه قافية رائعة مستخرجة من  
القصيدة ولا تمتلك أية قيمة بحد ذاتها . ولكن  
شأنها شأنه تستطيع ان تزيد زيادة هائلة قيمة  
الارقام ، وهكذا ترفع القافية الساطعة تأثير الفكرة  
الشعرية القوية » .

ثم يعرض على القارئ مقياسا واسعا  
للتقييم (ربما استقاه من التحليل المقارن لنتاج كلا  
الاستاذين ) وهو عبارة عن عشر مطالبب اراء  
القافية .

- أ - التقفية العضوية لمحتوى السطر والمقطع  
واعني وضع اهم كلمة ضمن القافية .
- ب - متابعة وعدم خرق القافية لمرونة الشعر .
- ج - استخدام القوافي النادرة واللينة اضافة  
الى القوافي الكلاسيكية والشائعة .
- د - انتفاء وجود القافية على حساب عدم التقيد  
بالقواعد .
- هـ - عدم زيادة نسبة السجع الموجود في النص  
الاصلي .

و - عدم السماح باستعمال كلمة واحدة مرارا في القافية .

ز - عدم استعمال القوافي التقليدية ، ما خلا حالات قليلة عندما تنطوي على دلالات متينة في الشعر .

ح - توزيع القافية توزيعا منتظما على نمط الحروف (a, o, u, o, y) .

ط - ينبغي ان تكون للقافية ، في نصف الحالات على الاقل ، اشكال محددة مختلفة لغرض تجنب وفرة القوافي المكونة من الافعال .  
واخيرا ثمة شيء خاص بالشعر البلغاري وهو :

ي - تنوع القافية وفق ادوات اللفظ (٨) .  
يظهر التحليل المقارن الذي اورده ل .  
لوبينوف على اساس هذا المقياس مهارة المترجمين الروسي والبلغاري في ترجمة سونيتات شكسبير التي تجلت قبل كل شيء في التمسك الشديد بالنقاط ا ، ب ، ج ، ط . ومع ذلك يقف كلاً المترجمين غالبا بكلمة واحدة وبرزت عندهما مرارا قواف تقليدية ومكررة .

هناك اختلاف جدي بين المترجمين ، حيث تبرز لدى سيفنتيلا قواف اكثر سطوعا وطراوة واصالة .

ولمة تباين في القافية ناشيء من اختلاف  
 اللغتين . يبلغ عدد القوافي لدى مارشاك ١٦٧٨  
 يقع منها ٨٢٠ على الحروف التالية : (٣١٣) على  
 (O) و «٢٨٥» على (A) و « ٢٢٢ » على (E)  
 أما عند سفينتيلا فهناك ٨٧٨ قافية تقع : «٤٠٠»  
 منها على حرف (A) و « ٢٥٦ » على (E)  
 و « ٢٢٢ » - على (U) .

ومن الشيق وجود تباين وطني - على ما  
 يظهر - في القافية ذاتها : وفي الحالة الراهنة اجد  
 خلافا بين مفهومي لها - باعتباري كاتب هذه  
 السطور - ومفهوم ل. لوبينوف لدى مقارنة عدد  
 السجع في الترجمتين الروسية والبغارية . لمس  
 لوبينوف وجود قافية غير مضبوطة عند سفينتيلا  
 خلال ترجمة «١٤» سوناته ووجد لدى مارشاك  
 سجعا في كل سوناته تقريبا واحيانا اثنين أو ثلاثة !  
 لم أصدق ناظري عندما قرأت هذا . ان مارشاك  
 عندي نموذج للقافية الكلاسيكية الدقيقة . ولكن  
 حيرتي تلاشت عندما وصلت الى قراءة الصفحة  
 « ٣١٨ » حيث يسرد الكاتب مثالا عجيبا ، حسب  
 رايه ، فقد ترجم مارشاك ٦٥ سوناته . وكانت  
 القافية على الشكل التالي : مورية - سبوربا ،  
 سروي - تسفيتوك ، الي - سكالبي ، فيريميون -  
 كولون ، كاكوي - روكوي ، نايتي - سباستي ،

هيلي - تشرنيلا . وتعتبر القوافي التي تحتها خط ضرباً من السجع حسب رأي ل. لوبينوف . بينما اعتقد أن ثلاثاً منها على الأقل مضبوطة وهي « موريه - سبوريا ، فريميون - كولون كاكوية - روكوي » . ويبرر الكاتب قوله بعدم تماثل الحروف ، بينما لم يكن هذا المفهوم في اللغة الروسية موضع نقاش منذ عصر بوشكين ، فقد كان س. شفيريف ينهى القافية بصورة غير بصرية وبناء على هذا فثمة مسوغات رئيسة لاعتبار حساباته العامة التي أوردتها في الحالة الراهنة غير دقيقة ونتيجة لذلك فإن استنتاج كاتب المقال غير صحيح عندما يقول : « يفقد السجع المتعدد الترجمة الروسية إحدى خصائصها الجوهرية وهي بناؤها المعماري الصارم » . وياستثناء هذه الهنة في التحليل فليس ثمة من ماخذ على مقالة ل. لوبينوف ، بل إنها تشكل زينة تلك المجموعة من المقالات .

ولابد من المرور على مقالتين لغويتين في ختام استعراضنا للمقالات النظرية من كتاب المجموعة البلغارية . وهما « ترجمة اسم الحال الروسي إلى

---

(\*) اُبقيت الكلمات بالروسية لتغير قافيتها لدى نقلها إلى العربية ومعناها على التوالي : بحر - جدال ، فترة ، وردة ، أحمر - صغرى ، زمان - عموة ، أيهما - يد ، يجد - ينقد ، هزئ - حبر .

اللغة البلغارية - ايفانتشيف فاسيفاييا » و  
« التحليل الاحصائي للترجمة - سفيتوزار  
ايفانفيتش » . ولا بد من الاشارة الى ان المقالة  
الاولى فقط تتطرق للمقولات اللغوية ولذلك تحمل  
طابعا تطبيقيا . يعالج ايفانتشيف ، اعتمادا على  
المواد الاحصائية التشيكية - البلغارية المقارنة ،  
قضية ادبية تكون الطابع الاسلوبي لكلا اللغتين .  
وينطلق الكاتب من كون « اللغتين البلغاريّة  
والتشيكية لا يختلفان نوعيا ( يتجلى امامنا حينما  
نقابل اختلافات النوعية ، ان احدى اللغتين  
تحتوي على اداة تعبيرية تفتقر اليها اللغة الاخرى .  
والعكس بالعكس ) ، بينما يختلفان عدديا بالذات  
( وبعبارة اخرى توجد في كلتا اللغتين اداة لغوية  
معينة مختلفة الاستعمال غالبا ) مما يفضى الى  
تباين في الاسلوب » .

على الرغم من ان الحديث يكاد يدور في  
المقالة على الصعيد اللغوي - الاسلوبي ولكن الكاتب  
يقارن استعمال مثل هذه المسائل في كلتا اللغتين :  
الضمائر ، الافعال ، افعال الزمان . ليس من شك  
في الفائدة المجتناة من تلك الابحاث في عملية ممارسة  
الترجمة ولكن لا بد من الاعراب عن أسفنا لعدم  
احتواء هذه الملاحظات على كل زوج من اللغات  
السلافية وحاجتها الى الوفرة والاستفاضة .

فحينما تتم الترجمة من اللغة القومية يتخذ  
الخلاف العددي أهمية اسلوبية خطيرة . اذا  
اصبح من الممكن ادخال اشكال نحوية في اللغة  
القومية وفق معايير اللغة الاجنبية فلا بد ان يتخذ  
اسلوب الكلام ظلالا اجنبية . وبناء على ذلك تظهر  
احيانا في تقاليد الترجمة الروسية « التبديلات »  
التشبيكية او الاوكرانية او البيلورسية للكلمة  
الروسية انطلاقا من اللغة السلافية التي يترجم  
منها النص (٩) .

كتب س. فلورين مقالته حول الترجمة من  
الانكليزية الى البلغارية على الصعيد اللغوي  
الاسلوبي . ويدور الحديث فيها حول ترجمة  
بعض الكلمات المنفردة والتراكيب والمشتركات  
اللفظية والمصطلحات والمتجانسات والمفارقات وهناك  
نقطتان تحتلان مركز الصدارة في المقالة :

ا - التغلب على تعدد معاني الكلمة في اللغة الاصلية  
لفرض تحديد مدلولها الدقيق في النص .

ب - النضال ضد المترادفات التقليدية في اللغة  
القومية لاجل البحث عن المعادل الذي يمتلك  
ظلالا دقيقة .

قديبدو للمختصين ان هاتين النقطتين ينبغي  
ان تنسابا بدلاقة ، ولكن الممارسة تثبت شيئا

آخر . يعرض س. فلورين سلسلة من الامثال  
الظريفة - التي تشير الى انه كلما تعاظمت معرفة  
المترجم بكلتا اللغتين ، ازدادت خطورة ارتكابه  
الاطعاء في اختيار المترادفات المتعددة جراء عدم  
تمعنه الكافي في مجمل النص . تتطرق الاسال التي  
اعطاها فلورين الى اللغتين الانكليزية والبلغارية ،  
ولو ان معظمها متناظر ، شأنها شأن حالات  
الترجمة المتماثلة من الانكليزية الى الروسية .

سبق وأن ذكرنا ان الكتاب يحتوي على عشر  
مقالات مكرسة لبحث القضايا المحسوسة في  
الادب المترجم . ويشكل اثنان منها متعة اعلامية  
وهما مقال ن. ستيفانوفيا عن غيوميليف ، ومقال  
ست ستانتشيفا عن بينتشو سلافيكوف . وهما  
على الرغم من احتوائهما على حقائق غنية يفتقران  
الى تحليل النزعة الفردية في الاعمال المترجمة لدى  
هذين الشاعرين البلغاريين العظيمين . يقتصر كاتب  
المقال الاول فقط على تناول اسماء نتاجات جديدة  
عرفها البلغاريون بفضل تراجم ميليف واهميتها في  
ابداعه الشعري . وتكرس بضعة سطور لتبيان  
مميزات هذه الترجمات ، يتحدث فيها عن عدم  
حرفيتها ومحافظةها على روح النص الاصلي  
والسمات التي تتسم بها ويطيل الكلام حول  
ترجمة « هاملت » ولكنه يتناول صفات البطل بدل  
خصائص اسلوب الترجمة .



المقالة الثانية غنية بالنماذج ولكن يصعب فيها تمييز خصائص تناول بينتشو سلافيكوف لكل من فوته وهائنه واوندلاند وليلينكرون . فحيثما كان يحافظ المترجم - حسب كلمات كاتب المقال - على « الخصائص » ويخامره « الشعور بالحدود المضبوطة » كان يتعد فعليا عن الاصل . . الخ .

ينطوي الكتاب ايضا على استعراض لبعض الترجمات من النشر الغربي الى اللغة البلغارية ويكتب ينتشيف في هذا الصدد من الابحاث ما يلي « لا يمكننا الكلام الآن حول تقمص المترجم للمؤلف الذي يترجمه وليس بمستطاعنا التمييز بين النزعات الابداعية والفردية » . ان ترجمة النشر اليوغسلافي حديث العهد في بلغاريا ولذلك يصعب علينا الحكم على مدى صحة رأي ب. نيتشيف . ولكن تعريفه - واسفاه - يخطر ببالنا لدى قراءة المقالات المتعلقة بغيوميليف وبينتشو سلافيكوف وهذا العيب يمكننا العثور عليه لدى كتاب المقالات .

تمثل المقالات حول الاعمال المترجمة ، ولناخذ على سبيل المثال تاريخ ترجمة «آناكارينا» الى اللغة البلغارية الذي كتبته ايف . فاسيفويا ، متعة كبيرة ولا سيما بالنسبة للقارئ الاجنبي . ان تحليل اسلوب تولستوي من وجهة نظر مهمات

الترجمة يفضي بصورة خاصة الى الكشف عن الطبيعة الاستاتيكية . ويهتم كاتب المقال بالصفات التالية التي يتسم بها اسلوب تولستوي :

الفكرة الرئيسة في خصائص الصورة الفنية عنده : « يستطيع تولستوي عبر بعض الكلمات التفصيلية الموفقة ان يرسم صورة البطل ويؤكد تلك الصفات الثابتة التي يتسم بها أكثر من غيرها » .

تبيان صفات البطل « عبر الانطباعات التي يتركها في الآخرين » .

الاستعمالات المجازية : « لا يحل تولستوي غالبا معاناة ابطاله تحليلا مباشرا وانما يكتفي بالتنويه عنها عبر الإيماء أو المناداة أو التلميح » .

لأجل تحفيز ادراك القارئ - فإن تولستوي لا يتركه أبدا على الهامش . بل يثير بوسائله المختلفة نشاطه ويقوده ويضطره أن يرى ما يراه ويفكر ويقرر المسائل كما يبتغي الكاتب .

ان امثال هذه الملاحظات مفيدة لدارسي تولستوي ( ونحن من ضمنهم ) ولكل من يرغب بترجمته الى أية لغة كانت .

ويحتوي الكتاب على ملاحظات ب. ماكريفويا - فاسيليفيا بشأن ترجمة اشعار خريستو بوتيف

ويليسا فيتا بافريانا الى اللغة الروسية . تضع  
الكاتبة ، التي تتميز بشعورها المرهف انشاء  
تحليلها المميزات الاسلوبية لكلا الشاعريين  
البulgاريين وترجمتهما الروسية ، في ايدي القراء  
الروس والبلغار مادة واسعة تستوجب التأمل مليا  
فيها .

لابد لنا من التوقف عند مقالتين مكرستين  
لطريقة النشر في ختام حديثنا عن مجموعة مقالات  
الكتاب البulgاري . تتعلق الاولى بمبدأ انتقاء النص  
وترجمته والثانية بمسألة التنقيح .

يقترح اتاناس داتشيف كاتب المقالة الاولى  
الانطلاق من احتياجات « المعاصرة » لدى اختيار  
ترجمة كلاسيكي الادب العالمي - ويعني بذلك  
ضرورته الملحة بالنسبة للقارئ المعاصر مع الاخذ  
بنظر الاعتبار مستوى قابلية القارئ وكذلك  
مهمات تطوير الادب القومي . لاجدال في ذلك  
بالنسبة للادب البulgاري والوضع الثقافي العام ،  
فهذا رأي مسلم به . ويرشيد أ. داتشيف بحق الى  
الاهمية الهائلة التي تحتلها نوعية الترجمة عند  
نشر اعمال الكتاب الكلاسيكيين . « لا يمكننا تجاهل  
مدى الآثار السيئة التي تتركها الترجمة المهلهلة  
فهي تسيء للكتاب المترجم بصرفها القارئ عن ذلك  
الادب برمته » . ومن هنا تنشأ ضرورة الاهتمام

بالكادر ، واعداده وذلك بارسال الشباب النابهين ، لفترة طويلة ، الى البلد الذي يزعمون الترجمة من لغته هذا من جهة ، وعلينا الا ننسى من جهة اخرى مصالحي اساطين الترجمة الحاليين ونشكر الكتب « المهياة والرابعة » التي يقدمونها . ان ترجمة ارسطو البديعة يمكنها « حتى لو كانت عديمة الفائدة اغناء لغتنا وامكاناتنا التعبيرية » . ولا بد من طبع افضل الترجمات ولاعمال لاساطين الترجمة القدماء . هل شاخت لغتهم ؟! ربما ! « ولكنها تحافظ على طابعها الفردي وعندها تشيخ » تفقد احدى صفاتها وتكتسب صفات اخرى وتزداد مع الزمن جمالا شأنها شأن لوحات اساتذة الفن القدماء .

ليست جميع هذه المقولات بالجديدة ولكنها لم تفقد حيويتها ومطابقتها الواقع ، لا بالنسبة الى بلغاريا فقط ، وانما بالنسبة لنا ايضا ولذلك قررت ذكرها .

تثير مقالة س. فلورين المسماة - الترجمة الفنية ومراجعتها - افكارا وحقائق حادة لارتباطها بواقع النشر لدينا . ويشير س. فلورين ، بعد تذكيرنا بمقولة غوركي بخصوص مسؤولية المراجع امام المؤلف ولغته القومية والادب والقارىء ، الى نمطين من المسؤولية : اولهما امام المجتمع ككل

وثانيهما امام المترجم . وغالبا ما يجد مراجع الكتاب المترجم ، الذي يعمل في دوائر الدولة ، نفسه في وضع صعب : فهو « يضطر احيانا لمراجعة كتب لا تروق له او تتعدى امكاناته او تراجم يجب رفضها فعليا . وغالبا ما نقوم بهذا الخصوص شئنا ام ابينا بمهادنة ضميرنا وواجبنا امام المجتمع » . ويسرد الكاتب مقتطفات من تقارير ب. انتوكولسكي وم. اوزوف وم. ريلسكي في المؤتمر الثاني للكتاب السوفيات حول صدور ترجمات « ممسوخة » ثم يضيف قائلا : « ان كتبنا لامثال ذلك المترجم لا تظهر في اغلب الاحيان ممسوخة وانما يصقلها المراجع صقلا مناسبيا ويصلحها بعناء كبير والا وقع عبء الاخطاء والغموض بدرجة متساوية على عاتق المترجم والمراجع . ثم يذهب المترجم بالكتاب المترجم المكتمل الى دار نشر اخرى ويتسلم كتابا آخر للترجمة ، والتاريخ يعيد نفسه . وتكون النتيجة ارهاقا وتوبيخا للمراجع بينما يتعزز اسم المترجم على حسابه » .

ولكن لنفترض ان الترجمة من النوع الجيد حينئذ تبرز « مسؤولية المراجع امام المترجم » وقد وردت كلمات ذهبية بحقها في المقال .

« يكمن الفرق الرئيس بين عمل المترجم

والمراجع في ان الاول يمتلك الحق في طريقة تناول الترجمة بلغته وبكل خصائصه والسمات التي يتميز بها ورأيه بالنص الاصلي ، بينما الثاني لا يحق له تصحيح النص حسب ذوقه وفهمه ، بل ينبغي عليه القيام بالمراجعة من مواقع المترجم اذا كانت وافية ومقنعة ووطيدة . واذا لم يتفق مع طريقة تناول المترجم للنص واعتبرها غير صائبة فلا يترتب عليه عموما القيام بمراجعته » .

تحتوي مقالة س. فلورين على صيغة مفصلة لمهام مراجع الترجمة الفنية . ولكنها تنطوي - حسب رأيي - على قضايا ما زالت موضع نقاش . لنقل لا يترتب على مراجع الترجمة الجيدة ان يتدخل في مصطلحات الترجمة مثل اجزاء الاسلوب ومنها الايقاع واصوات الكلام وحرية النحو وتنوعه وترجمة العبارات والجمل اضافة الى تحديد « نغمة السرد العامة » . عندما يكون المراجع كاتباً فإن رأيه بالكتاب رأي زميل ، وغالباً ما يكون مفيداً ولا سيما اذا تمسك بالحدود التي يرتهاها فلورين في التدخل بالنص . » .

تقدم عموماً مقالة س. فلورين حول مراجعة الترجمة معونة كبيرة لكل من يقومون بهذا العمل المعقد غير الاصيل ولكنه ضروري ضرورة قصوى . يعتبر كتاب « فن الترجمة » الصادر فسي

صوفيا مجموعة متينة ومتنوعة من المقالات وتشكل مساهمة قيمة في علم الترجمة العالمي .

يدرس انطون بوبوفيتش العالم السلوفاكي الترجمة الفنية في كتابه من ناحية بنائها . وتمثل المونوغرافيا التي كتبها محاولة لدراسة « التاريخ الابداعي لفن الترجمة » وتقوم على أساس المفهوم المذكور اعلاه أي « التحول التعبيري » ومن اليسير رؤية « التحول » باعتباره « أساسا للمعادل الوظيفي » « فالمماثلة » التي نادى بها أ. لودسكانوف تعتبر من المسلمات المتعارف عليها في النظرية المعاصرة للترجمة . لفنية . بيد أن التعبير عنها لدى لودسكانوف لا يتم عبر اصطلاح تعميمي وإنما عبر اصطلاح البناء . أن « رأي في الترجمة » لانطوان بوبوفيتش يكاد لا يختلف جوهريا عن آراء لودسكانوف وإيرجي ليفي وأ.ف. فيودوروف أو كاتب هذه السطور . وإذا كان لودسكانوف يؤكد على الدقة في انجاز المترجم لوظيفته فأن بوبوفيتش يشير الى أن « التحولات التعبيرية » تعتمد على مهمات الدقة في نقل النص الأصلي « ويتجلى ابداع المترجم في مضمار الفن في الامانة للاصل برمته » (١٠) . يعتقد لودسكانوف بإمكانية تحقيق هذا الهدف لدى الاستمانة المذكورة اعلاه ، بينما تحمل تلك الطرق عند بوبوفيتش طابعاً

خصوصيا من « التحولات التعبيرية » . وهو لا ينظر إليها نظرة ديناميكية حركية لبلوغ الهدف ، بل نظرة ثابتة باعتبارها سمة من سمات النتائج . ولذلك نعثر ، في مجمل « التحولات التعبيرية » على - مقياس أسلوبى - « أو حسب اصطلاح أ. بوبوفيتش » على « النمذجة » أي « ترجمة العناصر التعبيرية النمطية » ، ولنقل بعبارة أخرى الكلايش ومتناظراتها « والنزعة الفردية » وتعني « ترجمة العناصر التعبيرية غير النمطية » .

وانتكلم ببساطة : تستوجب الترجمة الأدبية الاعتيادية وجود بداية إبداعية لدى المترجم تمكنه من خلق فريدة أدبية أي نتاجا فنيا .

تتغير مثل هذه الاستنتاجات الذهنية ، التي تسجل عدم الدقة في أسلوب الكاتب ، في الفصول التالية من الباب نفسه المسمى « الترجمة كتفسير أو بناء الترجمة » أن أ. بوبوفيتش « يعيد اعتبار » مصطلح المقاييس الأسلوبية بعدما يدرس أشكال الترجمة من وجهة نظره كمشارك في الأدب القومي ويتتبع حينئذ خطى الفيلولوجي البولوني أ. بالتسرزان (١١) ويرى بعدئذ في قسم « مقاييس التفسير » شيئا مناقضا وهو إمكانية دراسة أحداث « التحولات » المعمارية والفكرية ، ضمن حدود هذه « المقاييس » ، بل حتى داخل



المواضيع ، ويورد مثلاً على القول الأخير « حذف الأدوار الفلسفية للأصل وحلول العناصر المحورية والمواضيع محلها » . ويظهر « التغيير » ، في حدود « التحولات » الممكنة وفق هذا التصنيف ، يتعلق ببعض عناصر البناء والزمن والمجال والشخصيات والأحداث ( الموضوع ) . يمكن الاستغناء عن بعض العناصر في النص وتحقق التحولات النمطية في أماكن أخرى كتغيرات مباشرة في الخصائص الأسلوبية النمطية الأساسية في النص الأصلي » . ويمكن أجمال ذلك كله ضمن الاصطلاح الذي قدمه تشيرماك وهو الترجمة اللاتية وهنا يطرح السؤال التالي : كيف يمكننا حينئذ التمييز بين الترجمة اللاتية والترجمة اللاذاتية أعني نقل النتائج وتكييفه حسب الموتيفات وأنماط الترجمة الأخرى المتقاربة التخوم من بعضها ؟ . التخوم بين أنماط الترجمة ممحوة في كتاب أ. بوبوفيتش وقد أدخل عملياً ضمن أطر الترجمة الفنية جميع ربها من المقتبسات وحتى استعارة حرة ووسمها بميسم الموضوعية .

يشير أ. بوبوفيتش في مستهل كتابه إلى الترابط بين النظرية والترجمة ، ويمكن للنظرية :  
 ١ - أن تبين وتشير إلى أفاق الممارسة الأدبية .  
 ٢ - باستطاعتها التعليق على (post factum)

ويعني اثبات الحقائق الادبية الموجودة ٣ - يمكنها خلق اتجاه ادبي مناسب يكون متوازيا مع الانجازات المثمرة الجديدة . وعلينا ان ندرك ان ١ . بوبوفيتش ينتمي الى منظري الصنفين الاول والثالث . وبالرغم من ذلك لم يستطع الاستغناء - كما رأينا - عن « التعليقات » بل حتى « اثبات » الحقائق الادبية التجريبية . ووفق ملاحظته الصادقة « فالعلاقة بين النظرية وممارسة الترجمة امتن مما هي عليه بين النظرية والانواع الاصيلية » ومن الواضح ان جوانب الضعف المشار اليها اعلاه في مواقفه النظرية تنعكس احيانا على تحليلاته المحسوسة في الفصول التاريخية التالية من الكتاب . يتناول الكاتب فيها استنادا الى مادة من المظاهر الضخمة المستقاة من تاريخ الترجمة الادبية في سلوفاكيا القضايا التالية :

- موقف المترجم لفكري ونوعية اختياره « ولا يعني طبعا اختيار النص الاصيلي فقط وانما نظام ادواته التعبيرية » .
- الاعراف الادبية التي « تفيد المترجم » ومنها الترجمة المحسوسة للنص الاصيلي .
- ابداع المترجم بالارتباط مع ابداع الاتجاه الادبي .

— مدلول معاني التحولات الايقاعية في الترجمة الفنية .

ومن ثم يقوم بمحاولة التحليل الاجمالي لابداع المترجمين الكلاسيكيين استنادا الى مبدأ التحول التعبيري .

قام صموئيل شتور عام ١٨٤٢ بتحليل الترجمة السلوفاكية — والروسية لحدما — لبلاد (Ballad) العساس « ليتسكيفيتش وترجمها بوشكين تحت عنوان « لقائد » فأظهر بصورة مبينة افضلية التحليل البنائي لكل من الاصل (١٢) والترجمة تعيين الكاتب على ان يبرز ويوضح ارتباط ابداع المترجم بالشحنات الشعرية والطرق النمطية والقوالب الثابتة المتمكنة في الادب السلوفاكي ابان ترجمة « العساس » . ادت فكرة المترجم حول النوع الادبي للبلاد (Ballad) الذي ابدعه ميتسكيفيتش الى القراءة التقليدية لرائعة ميتسكيفيتش .

يعرض ا. بوبوفيتش هذا كله عرضا مقنعا يغبط عليه ، ولكن ثمة نقطة ضعف في بناء هذا الفصل الذي هو افضل فصول الكتاب ، فالتنظيم عدو خفي للنزعة الفردية وبعد ان حلل نواقص الترجمة و اشار الى مجموعة من الاسباب والنتائج

واستنتج من الحادثة المذكورة مقياسا « نظاميا »  
لتقييم الترجمة لم يشر الكاتب في أي موضع من  
كتابه الى مقياس موهبة المترجم واكتفى بإمكاناته  
في التغلب على التقاليد . يمكننا تعليل عمله هذا  
بسعيه الى تحليل ملائمه . ولكن امن الملائم تحليل  
النتاج الفني مع وضع الفنان خارج قوسين ؟

لعل ميتسكيفيتش استطاع تحطيم التقاليد  
في ظروف متساوية نسبيا مع ظروف المترجم « بل  
حتى قبله بخمس عشرة سنة » ، ولكن تترتب على  
ذلك أمور طبيعية وهي ان كل عبقرية تحطم  
التقاليد تهدف الى تطويرها اولا لتوقفت حركة  
السير الى امام . ومن الأرجح ان ميتسكيفيتش  
قد فعل ذلك عفويا « وبهذا الخصوص يظل التحليل  
المدهش لبنية النص الاصلي « مشوشا » لحد ما  
وقد استعرضنا دقائق نسيجه الفني انطلاقا من  
خبرة قرن ونصف . في الحقيقة يقتضي واجب  
المترجم ، خلافا للكاتب ، تحليل هذه البنية ، وقد  
اعتبرنا سابقا هذا الجانب من أهم جوانب مهنته ،  
ولكن هذه قضية أخرى .

إذا القينا نظرة على ترجمة أ. بوبوفيتش  
لبلاد ميتسكيفيتش وجدنا أنه وضع بين قوسين  
نزعة المترجم الفردية أو إذا تحدثنا ببساطة عن

امكاناته الفنية ،(١٣) بينما يفغل الباحث احيانا غفلا مذهلا ذلك العامل المهم وهو مميزات النوع الادبي اثناء تحليله الترجمة الكلاسيكية السلوفاكية لحكايات كريلوف الشعرية التي قام بها بوغوسلاف نوساك - نيزابودوف . وهو بين حين وآخر ينقل على حساب المترجم تلك « التحولات » في الموضوع والاسلوب وغيرها ويفض النظر عن انه يحلل ترجمة حكاية شعرية تثبتت خصائص نوعها الادبي منذ عصور موهلة في القدم واكتسبت بجانبها وطنيا املته تلك « التحولات في الموضوع » ذاتها على نطاق واسع للغاية . وعمل كريلوف على هذا النمط وكان لافونتين مرجعا له ، وقد اعاد بدوره كتابة حكايات ايزوب بصورة حرة تماما .

يتطلب النتاج الفني تناولا اجماليا ويفضي التفاضل عن ذلك العامل المهم او غيره الى اعوجاج في الاستنتاجات .

وما خلا ذلك فان معظم تحليلات الكتاب متينة ومفيدة وعلينا ان نرحب بطموح الكاتب في تأسيس نظام منهجي لتحليل الترجمة .

تحتوي فصول الباب الاول من الكتاب على العديد من الافكار الممتعة المكرسة لقضية مكان

الادبيات المترجمة في العملية التاريخية - الادبية  
وخصائص تطور الترجمة الفنية في سلوفاكيا .

يفترض تحليل الترجمة من خلال متابعتها  
الزمني ، اننا على علم بأسسها الاصلية والتراجم  
الاخرى ، وبموقف المترجم من الواقع الذي يصوره  
النص الاصيلي ، ووضع النتاج المترجم المذكور في  
مجمل الادب القومي ، ونهدف من وراء هذا  
التحليل الى ادراك التغيرات التي ادخلتها الظاهرة  
الجديدة في سياق المرحلة . ولا مناص لنا ، من  
استرجاع ما جاء في كلام ميكولاش باكوش الذي  
اورده ا. بوبوفيتش : « يخلق الطابع الاسلوبي  
لحقبة معينة نتاجا ادبيا يسهم مساهمة فعالة في  
التطور المعاصر ، لانه يمثل بناء مرحليا متطورا  
ويحتل مكانا طليعيا في هرم اتجاهات التطور » (١٤) .

درس ا. بوبوفيتش المشاكل الخصوصية في  
لترجمة السلوفاكية انطلاقا من هذا المنهج  
التاريخي - الادبي ، ورسم لوحة شديدة التمييز  
وطريقة وهي تشكل بلا ريب جزءا من التاريخ  
العالمي المقبل لفن الترجمة .



ظهر قبيل مئتي سنة ، في نهاية القرن  
الثامن عشر عندما تدفق على روسيا سيل من

الترجمة لفن المسرحية الاجنبي ، لدى المنظرين  
تعريف للترجمة الحرة على انها « اصفاء للطابع  
القومي » . ولم يطرأ تغيير على المحور ولكن  
الابطال الاجانب اصبحوا روسا ، وتبدلت وضعية  
العبارات . وبكلمة واحدة تكيفت النتائج وفقا  
للمفاهيم الوطنية التقليدية . ولم تختص روسيا  
وحدها بمثل هذه المرحلة في تطور الادب المترجم .  
وقد اشار احد الكتاب الى ذلك الكتاب السذي  
يحتوي مجموعة مقالات بلغارية حيث تم في بلغاريا  
منذ المراحل الاولى اصفاء « صيغة بلغارية » على  
النتائج المترجمة و « جرى تكيف النتائج  
الاجنبية لحياتنا » (١٥) . والآن يحدث شيء مشابه  
لذلك ازاء نظرية الترجمة الفنية . ففي البدء يعمل  
الباحثون في بلدان عديدة الى « اصفاء الطابع  
القومي » عليها وهناك حدود لمثل هذه المناظرة  
كما هو الحال لدى غيرها . ويدور الحديث في  
الحالة المذكورة حول صياغة المبادئ والمسلمات  
التي توصل لها منظرو البلدان الاخرى والتي يمكن  
استخدامها في وقائع الممارسات القومية . وعندئذ  
تتجلى فائدة مثل هذه الاعمال للمترجمين  
القوميين .

ولكن كل بحث اذا كان بحثا حقيقيا يقدم  
العلم ، اذ يظهر في عملية دراسة هذه القضية

جوانب جديدة للدراسة وتبرز استنتاجات جديدة  
من خلال التحليل . ويشكل كلا الكتابين اللذين  
تكلما حولهما متعة لا ريب فيها لا بالنسبة  
للمترجمين البلغاريين والسلوفاكيين حسب وليس  
لدى مؤرخي الادب والترجمة ، وانما بالنسبة  
لجميع من تهمهم هذه القضية في أي بلد من  
البلدان .



## المصادر

- ١ - « الفن - مترجما » مجموعة مقالات . صوفيا . دار نشر « الثقافة الشعبية » ١٩٦٩ .
- ٢ - نشر مقال س . فلورين في كتابنا هذا تحت عنوان « الطرق الضرورية » .
- ٣ - نشر هذا المقال باللغة الروسية في المجموعة السادسة من « فن الترجمة » موسكو « سوفيتسكي بيساتل » ١٩٧٠ ص ٤٣٢ - ٤٥٦ .
4. Anton Popovic. Ruská literature na Slovenskuv rokach 1863-1875. Bratislava Slonensleg Académie Vied, 1961.
5. Anton Popovic. Preklad a vyraž Bratislava, Vyd. Slovenskey Vied 1968.
- ٦ - « الفن في الترجمة » . ص ٢٠ . يعني الرقم الذي يرد بعد المقتطف فيما بعد الصفحة في الكتاب المقتبس منه .
- ٧ - ١ . س . ثرين . فاند انغو . الأعمال الكاملة . ج ٥ . موسكو . دار نشر « البرافدا » ١٩٦٥ . ص ٣٩٧ .
- ٨ - تنتهي الاسماء احيانا في اللغة البلغارية بت ، تو ، تي مما يضع حدا لتنوع القافية .
- ٩ - يمكنك ان تجد دراسة تفصيلية في مقالتي « المونيات والحواجز » « فن الترجمة » ١٩٦٢ . موسكو . دار النشر « سوفيتسكي بيساتل » ١٩٦٣ . ص ١٥٣-١٥٧ .
- ١٠ - اشير هنا وفيما بعد الى رقم الصفحة في كتاب ا بوبوفيتش .

11. Eduard Balzeren. Sztuka tłumaczenia a styl. In i studia Z teorii i historii poezji. Wrocław etc., 1967.

١٢ - ليس من الممكن هنا ، وبالألف ، تبين بنية «المساس» كما أوضحها أ . بوبوفيتش ولكن تحليله كان من العمق والشمول لرأية ميتسكيفيتش بجميع روابطها الداخلية ودلالاتها وأسلوبها بحيث وضعناها تحت أيدي مترجمي ميتسكيفيتش في جميع أنحاء البلاد .

١٣ - من الملاحظ أنه يحد في القسم النظري لتناجه من الخطر الذي يتعرض له مؤرخ الترجمة الكامن في « تبني الخطأ أسئلة الدرجة الثالثة من المترجمين باعتباره اتجاهها أسلوبيا » (٢٨) .

14. Jozeh Cermak. Preklad Z hladiska interpretace.

محاورة اللبث في ندوة الترجمة المنعقدة في دوبيتش

١٩٦٧-١١-٢٣

١٥ - « الفنون مترجمة في عملية الترجمة »

## الفهرست

- ١ - « اخوة كارامازوف » سورينيان ص ١
- ٢ - الطرق الضرورية - فلورين ٢٣
- ٣ - اصفاء الطابع القومي على النظرية - ٣٤  
روسیلس

## صدر من الموسوعة الصغيرة

- ١ - العرب والحضارة الأوربية . د . فيصل السامر
- ٢ - فلسفة الفيزياء د . محمد عبداللطيف مطلب
- ٣ - الحقيقة الاشتراكية لحزب البعث العربي الاشتراكي  
الفكر والتطبيق عزيز السيد جاسم
- ٤ - قضايا المسرح المعاصر سامي خشبة
- ٥ - الصناعات البتروكيمياوية ومستقبل النفط العربي  
د . محمد أزهري السماله
- ٦ - الثورة والديمقراطية صباح سلمان
- ٧ - إهانتى ومصادره العربية والإسلامية عبدالطلب صالح
- ٨ - الطب عند العرب د . عبداللطيف البدرى
- ٩ - أنفولا ... الثورة وإبعادها الأفريقية حلمي شعراوي
- ١٠ - معالجات تخطيطية لم ظاهرة التحول الحضري د . حيدر  
كمونة
- ١١ - مصادر الطاقة د. سلمان رشيد سلمان
- ١٢ - التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والابداع في الشعر  
العربي الحديث طراد الكبيسي
- ١٣ - التقدم العلمي والتكنولوجي ومساهمته الاجتماعية  
والتربوية . د . نوري جعفر
- ١٤ - الثقافة والتنظيمات الشعبية عبدالغنى عبدالغفور
- ١٥ - العوامل المحفزة لنمو الدخل القومي د . كاظم حبيب
- ١٦ - فن كتابة الاقصوصة ترجمة : كاظم سعدالدين
- ١٧ - الاعلام والاعلام المضاد صاحب حسين

- ١٨ - استثمار المواد الكيماوية والعضوية الملوثة للبيئة  
د . طارق شكر محمود
- ١٩ - مساهمة العرب في دراسة اللغات السامية د . هاشم الطعان
- ٢٠ - الانسان - اخر المعلومات العلمية عنه ترجمة واعداد :  
كاميران قره داغي
- ٢١ - كتابة الشعر في المدارس ترجمة : طه ياسين حافظ
- ٢٢ - من عصر البخار الى عصر الليزر د . اسامة نعمان
- ٢٣ - الاتصال والتغير الثقافي هادي نعمان الهيتي
- ٢٤ - المدخل الى الفكر الفلسفي عند العرب د . جعفر ال ياسين
- ٢٥ - الصهيونية ليست حركة قومية بديدة امين
- ٢٦ - الدفاع المدني الشعبي صالح مهدي عماش
- ٢٧ - فن التمثيل عند العرب د . محمد حسين الاعرجي
- ٢٩ - الموسيقى الالكترونية د . علي الشولة
- ٣٠ - دراسة في التخطيط الاقتصادي د . يحيى غني النجار
- ٣١ - الرواية العربية والحضارة الاوربية شجاع مسلم العاني
- ٣٢ - نقد الفكر البرجوازي . ترجمة : يوسف عبدالمسيح ثروة
- ٣٣ - الطاقة وافاقها المستقبلية د . عادل كمال مظهر

رقم الايداع في المكتبة الوطنية - بغداد  
« ٦٩ لسنة ١٩٧٩ »

دار الحرية للطباعة - بغداد  
١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م



# الموسوعة الصغيرة

سلسلة ثقافية نصف شهرية تتناول  
مختلف العلوم والفنون والآداب

رئيس التحرير: موسى كريدي

الكتاب القادم :

## مُـوَرَّة الكون

د. محمد عبد اللطيف

العدد ٥٠ فلساً

دار الحرية للطباعة

02  
13



0691426